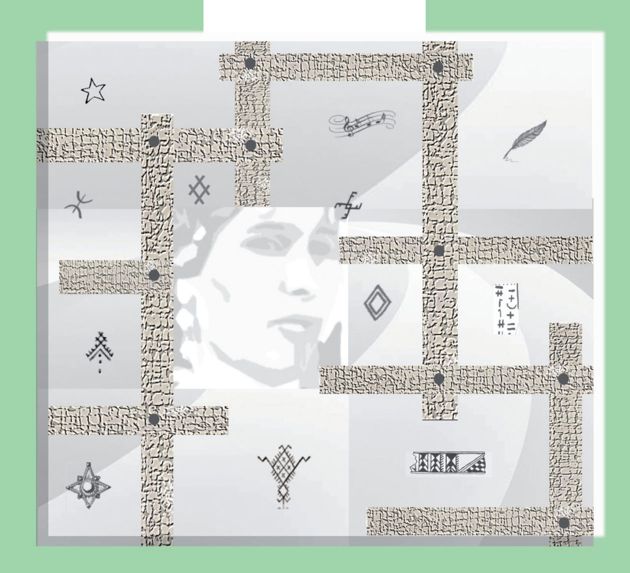


# Créativité féminine
## dans les espaces culturels amazighes



Actes des Journées d'études organisées par le CEAS à l'Institut Royal de la Culture Amazighe, les 20-21 décembre 2018

Coordination
Hammou BELGHAZI

2022

# Créativité féminine dans
# les espaces culturels amazighes

Actes des journées d'études
20-21 décembre 2018

# Créativité féminine dans les espaces culturels amazighes

Institut Royal de la Culture Amazighe

Publications de l’Institut Royal de la Culture Amazighe
Centre des Etudes Anthropologiques et Sociologiques
Série : Colloques et séminaires – N° 69

| | | |
|---|---|---|
| Titre | : | Créativité féminine dans les espaces culturels amazighes |
| Éditeur | : | Institut Royal de la Culture Amazighe |
| Réalisation technique | : | Centre de la Traduction, de la Documentation, de l’Édition et de la Communication (CTDEC) |
| Couverture | : | Hammou BELGHAZI |
| Dépôt légal | : | 2022 MO 2949 |
| ISBN | : | 978-9920-739-75-7 |
| Imprimerie | : | Editions Bouregreg – Rabat |

*La femme berbère ne connaît pas le voile et rarement le harem. Elle fut chef de guerre. Elle est souvent chef de tente. Voilà pourquoi sa beauté n'est ni étiolée ni servile : visage qui vous regarde avec sympathie comme un humain regarde un humain pour lui signifier qu'il a la même âme. Elle marche comme une souveraine, non seulement parce qu'elle a tenu, toute jeune, l'amphore sur sa tête, mais parce qu'elle a en elle des millénaires de liberté, c'est-à-dire de noblesse*

Henri Duquaire, *Images du Maroc berbère*, Paris, Plon, 1947, p. 38.

# Sommaire

# *Présentation*

Dans l'aire culturelle amazighe, divers travaux de recherche sont consacrés à la femme en tant que gardienne d'une bonne partie du legs socio-culturel ancestral, cependant que la créativité féminine de tout genre semble, à de rares exceptions, être curieusement laissée dans l'ombre. Aussi le Centre des Etudes Anthropologiques et Sociologiques estime-t-il utile sinon nécessaire d'organiser, sous forme de journées d'études, des échanges interdisciplinaires pour, au moins, établir un état des lieux de ladite créativité dans différents espaces de la culture amazighe, c'est-à-dire en matière d'artisanat, d'art, de littérature, de médecine traditionnelle, etc.

Dédier une rencontre-échange à la créativité féminine, c'est non seulement contribuer à la reconnaissance réelle et à la valorisation effective des savoirs et savoir-faire créatifs des femmes amazighes, très souvent minorés ou passés sous silence, mais aussi et surtout donner un coup de projecteur sur leurs méthodes de travail plusieurs fois centenaires et pourquoi pas s'en inspirer à l'instar de certains créateurs de renom international.

Le Corbusier, célèbre architecte français[1], disait ou plutôt préconisait à ses disciples de « faire comme les Berbères : allier à la géométrie la plus notoire fantaisie. ». Voilà un précepte fort expressif, une méthode dont l'application apparaît aisément dans les produits du tissage traditionnel ; en l'occurrence le tapis. Activité féminine par excellence, le tissage de tapis s'opère en effet selon une alliance subtile de deux principes dissemblables, voire opposés, qu'il convient de nommer « rigueur » et « liberté » au lieu de « géométrie » et « fantaisie ».

Dans les tapis à dessins non-figuratifs (abstraits), la tisseuse associe avec bonheur une *rigueur* raffinée dans l'exécution des figures géométriques et une grande *liberté* dans la disposition des motifs et le maniement des couleurs. L'utilisation de la couleur séparément de la forme – et de la chose que le motif représente ou symbolise – a constitué, pendant les trois premiers

---

[1] De son vrai nom Charles-Édouard Jeanneret-Gris, Le Corbusier (1887-1965), Suisse romand naturalisé français en 1930, est également un urbaniste, décorateur, peintre, sculpteur et auteur (voir G. Morel-Journel, *Le Corbusier. Construire la vie moderne,* Paris, Éd. du Patrimoine, 2015).

quarts du 20ème siècle, une source cruciale d'inspiration pour bon nombre d'artistes-peintres de la tendance abstraite comme Monica Bella Broner, Ellsworth Kelly, Paul Klee, Olivier Mosset et Barnett Newman.

La rigueur et la liberté, habilement combinées, sont pour ainsi dire les principes de la force productrice de l'innovation et de l'inventivité. Innovante et inventive, la tisseuse amazighe l'est à plus forte raison. En témoignent les résultats d'investigation établis par des connaisseurs ou experts dans le domaine des beaux-arts tels que Bruno Barbatti, Frédéric Damgaard, Abdelkébir Khatibi et Paul Vandenbroeck ; ils tiennent, tous, le tapis amazigh pour une œuvre d'art à part entière.

Bien évidemment, la créativité féminine ne se limite pas à la fabrication du tapis : opération citée ici dans un but illustratif. Elle s'accomplit au sein d'autres champs de création : musique, poésie, poterie…, où certains auteurs l'ont abordée ou à peine effleurée. La rencontre-échange, organisée les 20 et 21 décembre 2018 à l'Institut Royal de la Culture Amazighe et conçue dans une perspective multidisciplinaire en vue d'un foisonnement d'idées et de réflexions, a permis d'examiner la question ou le phénomène de la créativité des femmes dans trois espaces culturels : l'espace des productions artisanales (poterie, tissage, vannerie…), l'espace des expressions artistiques (peinture, musique, danse…) et l'espace des productions littéraires (poèmes, nouvelles, théâtre…).

Inscrites dans les limites de ces différents espaces culturels (ou champs d'étude), dix contributions (huit en français, deux en arabe), qui seront présentées suivant l'ordre des interventions de leurs auteurs, constituent la charpente du présent ouvrage.

Dans sa contribution, Fatima Ez-zahra Benkhallouq aborde la question du savoir local amazigh féminin ; en l'occurrence, celui de la femme des tribus Aït Soukhman. Elle examine deux aspects chez *ult soukhman* : d'un côté, la capacité d'assurer, outre la transmission des composantes culturelles et rituelles, la mise en pratique et la pérennité des valeurs ancestrales ; de l'autre, l'habileté d'exceller dans l'improvisation du dire et du faire.

De son côté, Larbi Moumouch explique comment une écrivaine amazighe telle que Fadma Farras parle de ses consœurs et se représente les discours de/sur la femme à travers l'écriture romanesque. Il a choisi *Ask$^w$ti n tlkkawt* (roman de F. Farras) comme corpus en raison de sa modernité esthétique, thématique et philosophique.

L'article d'El Khatir Aboulkacem-afulay porte sur les principaux éléments afférents au costume féminin dans les tribus des Ida Ou Kensous (Anti-Atlas), à savoir les procédés de fabrication, les techniques et motifs de décoration mais aussi la façon de le porter.

Pour sa part, Fatima Zahra Oufara rapporte les résultats d'une enquête de terrain, réalisée dans les communes de Taliouine et de Taznakht, sur le tapis des Aït Ouaouzguit. Et, en particulier, sur le processus de la production des colorants naturels pour la teinture de la laine, à partir des plantes locales principalement.

D'après Hammou Belghazi, le tapis amazigh, et plus exactement le tissage à dessins géométriques, renferme des figures réalisées de façon à induire le système visuel en erreur, à produire une illusion d'optique. L'examen d'un ensemble de motifs, appuyé sur les techniques de l'observation sociologique, a permis de dégager quatre types d'illusion, dont certaines se trouvent en art figuratif et en art non figuratif.

Partant de l'aspect esthétique et de la dimension artistique des tissages amazighs, produit d'un savoir-faire ancestral multiséculaire, Mohamed Zahir fait un gros plan sur les *a priori* réducteurs forgés à l'égard des tisserandes amazighes et, par conséquent, sur la nécessité d'œuvrer pour la mise en place d'une politique de valorisation devant aider à encadrer, orienter et autonomiser ces « magiciennes de la laine », comme dit Adam Jürgen (2013)[1].

Mbark Wanaïm traite des exemples de l'habileté des guérisseuses en Anti-Atlas occidental, notamment celle des femmes versées dans le soin des yeux : une pratique transmise par leurs mères ou grands-mères. Apparemment, leur maîtrise de ce savoir-faire en a fait de véritables figures ou vedettes de la médecine traditionnelle au niveau régional, où elles sont nommées *id mmi inchkilen*.

La contribution de Mohamed Oubenal est un entretien qu'il a réalisé auprès de la chanteuse amazighe Hindi Zahra. Un entretien où l'interviewer a pu récolter une série de riches informations, souvent inédites, sur diverses étapes du parcours scolaire, professionnel et artistique de l'interviewée.

En arabe, Khadija Belmouden propose une analyse sémiologique de l'art décoratif qu'elle aborde comme un ensemble de signes et symboles porteurs de sens créatif et de dimensions humaines. Elle s'intéresse à la part (non négligeable, selon elle) que la femme amazighe exécute dans ce genre d'art et, tout particulièrement, dans les domaines de la poterie, du tissage et de la bijouterie.

Enfin Aïcha Boutssaid expose, en langue arabe également, les résultats d'une étude menée sur la créativité des femmes artistes du Moyen-Atlas ; en l'occurrence, les chanteuses et danseuses connues sous le nom de *cheikhat*. L'auteure montre comment, à travers la voix (le chant) et le corps (la danse),

[1] Pour la référence complète de ce livre ou, plus précisément, beau-livre, voir la liste bibliographique de la contribution de H. Belghazi (*infra :* 100).

la *cheikha* exprime une ambiance sociale où elle a du mal à s'exprimer sans peine, à vivre aisément son art.

Fruit d'une rencontre-échange entre des chercheurs issus de divers horizons disciplinaires, ces contributions ne manqueront pas, nous l'espérons, d'offrir à la lectrice et au lecteur l'occasion de mesurer l'intérêt des résultats obtenus dans les domaines de recherche traités.

Hammou BELGHAZI

# 1

---

Fatima Ez-zahra BENKHALLOUQ

## Du patrimoine immatériel féminin amazigh :
### saisons, mois et étoiles



**Fatima Ez-zahra BENKHALLOUQ**
Faculté de langue arabe
Université Qadi Ayyad - Marrakech

## Résumé

*Les deux piliers de la famille, la femme et l'homme alimentent de près et de loin la chaîne de transmission, du clan familial au groupe tribal. En effet, chacun joue un rôle dans un système cohérent et opérationnel. Mais la femme amazighe des Tribus des Ait Soukhman assure-en plus de la transmission des composantes culturelles et rituelles- la mise en pratique et la pérennité des valeurs ancestrales. Elle excelle dans l'improvisation du dire et du faire. Il est question dans cet article de ce savoir local amazigh féminin.*

On s'accorde de plus en plus à reconnaître le rôle majeur et distinct que joue la femme dans la transmission des savoirs, aussi bien ceux liés à l'environnement naturel que ceux en relation avec les rituels d'initiation et de passage. Cette nouvelle reconnaissance qui prend forme ne date pas de très longtemps. On pensait que les femmes du tiers-monde en général et des compagnes en particulier sont très éloignées du domaine de la transmission positive dans le domaine de l'écologie et de la gestion de l'espace, etc.

Cette démarche erronée n'a pas évidemment donné ses fruits puisqu'on a laissé de côté un des éléments-clés de la transmission et de l'inculcation d'un savoir oral et de bonnes pratiques dont l'intérêt est majeur pour l'équilibre social et la conservation de la ressource au sein d'un milieu peu hospitalier.

S'il est un reflet dynamique de la population amazighe plus expressif que d'autres, c'est bel et bien la littérature orale sous ses différentes formes. Plusieurs paramètres sociaux et modes d'appréhension du monde et de la ressource s'affichent dedans. Des cartes de représentations mettent en avant une culture partagée et transmise d'une génération à une autre. Cette littérature est certes le produit de la société à un moment déterminé, mais elle n'en demeure pas moins un document certifié quant aux valeurs et symboliques véhiculées.

Toutes les pratiques, les activités, les visions du milieu sont d'abord inscrites dans la langue et transmisses à travers cette dernière.

La langue est omniprésente pour conclure les actes, pour instaurer des pactes, pour traduire la pensée et ses représentations dans les proverbes, les contes et les mythes etc. N'est-il pas à travers la parole que la population codifie son échange social ? Avant la colonisation, il suffisait de « əyy awal : faire la parole » pour annoncer un mariage entre un homme et une femme, comme si la seule parole en public et en présence de personnes âgées est un pacte signé et partagé par tous. Le proverbe aussi n'est autre qu'« awal idder » : une parole qui dure et traverse les générations.

Les deux piliers de la famille, la femme et l'homme alimentent de près et de loin la chaîne de transmission, du clan familial (apprentissage précoce), au groupe (rites, activités, contes, fables etc.). En effet, chacun joue un rôle dans un système cohérent et opérationnel. Or, on peut avancer que la femme amazighe des Tribus des Ait Soukhman (T.A.S) domine la parole et le vers. Elle excelle dans l'improvisation du dire selon les circonstances.

# Femmes du « tiers-du monde » : regards croisés

## La femme paysanne face aux détenteurs du savoir scientifique

Gururani S., (2002/3 :353) écrit : « il n'y a pas très longtemps encore, on pensait que les femmes pauvres du tiers-monde ignoraient tout de l'écologie, que leurs pratiques risquaient même d'être dangereuses et que leur contribution au développement ne pouvait être que minime. Il est remarquable qu'après avoir ainsi ignoré systématiquement le savoir féminin, on le propose aujourd'hui comme une panacée pour parvenir à un développement équitable tenant compte des besoins spécifiques des deux sexes ; ce changement reflète l'attention accrue que l'on accorde à la problématique des sexospécificités dans le discours sur le développement. »

Nouvelle est l'approche qui énumère et classe les pratiques des femmes du tiers-monde, entre autres en matière de connaissances liées à l'agriculture, à la terre et aux semences. Or, ces connaissances ne sont pas exclusivement biologiques, elles sont aussi rituelles, proverbiales et conceptuelles d'un imaginaire collectif truffé de représentations et de valeurs vis-à-vis de leur milieu naturel et de leur vie en commun.

Il s'agit d'un savoir féminin aussi vaste que varié, mis en pratique et transmis. Sow, (2005) en étudiant les Peul, pasteurs du Niger, touche la part du féminin dans les actes et les pratiques. La femme joue un rôle important à la fois dans la vie pastorale que dans la vie symbolique du groupe. Ainsi, selon Sow (2005 : 426) participe-t-elle pleinement à la prospérité du troupeau grâce à son système socio-économique lié au lait de vaches. Elle écrit à ce propos : « le lait et ses différentes transformations sont les seules occupations nobles dont doit s'occuper la femme. C'est un travail agréable et moins asservissant que le pilage des céréales. ».

Elle appelle cette trilogie : la femme, la vache et le lait « les trois énergies vitales ».

## Femme amazighe, du dire et du faire

Les planificateurs de développement -qui veulent rompre avec le legs de l'anthropologie occidentale précoloniale et coloniale qui taxait « l'autochtone » venant des zones montagnardes entre autres, d'« analphabète » et de « peu soucieux » quant à l'écologie et au développement durable -postulent des hypothèses des fois inadéquates en estimant qu'un savoir féminin appartient exclusivement aux femmes comme s'il existait une frontière nette et pratiquement infranchissable entre les sphères féminine et masculine.

Skounti (2012 : 242) dans un passage dédié à la « spatialité nomade » pointe cette problématique du rôle des femmes et de celui des hommes chez les *Ait Merghad*. Il critique dans ce sens la vision binaire :

« Il n'y a pas lieu, à mon avis, de schématiser en relevant les catégories structurantes traditionnelles de type : la femme occupe la tente, l'homme le campement. On imagine fort bien les corrélats inévitables : dedans/ dehors, ombre/ lumière, humide/ sec, etc. En milieu Ayt Merghad, les interférences sont telles que la réalité s'avère incontestablement complexe. Car les conduites « normatives » n'expliquent qu'imparfaitement la société en étude. »

Ainsi reprochons-nous aux planificateurs ce regard encore une fois exotique et extrême qui voit la femme comme détentrice d'un savoir local non acculturé, différent de celui des hommes qu'elles côtoient jour et nuit.

Nous allons voir, tout au long de cet article, que la flexibilité est omniprésente aussi bien dans le processus de transmission que dans la répartition des activités entre l'homme et la femme qui partagent le même espace et les mêmes valeurs.

Sans impliquer une hiérarchie quelconque, des tâches et savoirs bien connus s'avèrent sexués. Nous partons du postulat que les activités et les pratiques sociales sont complémentaires et se font sans contraintes dans un inconscient collectif. À cet égard la femme n'est pas unique émettrice de valeurs et de règles sociétales : les deux ont conscience de l'espace et du temps et baignent dans une culture qui cimente la vie de tous les jours. Or, un des faits constatés est que les femmes jouent un rôle majeur aussi bien dans la sauvegarde des traditions que dans la transmission des rituels qui rythment la vie au quotidien, les adaptant des fois et les renouvelant d'autres fois.

En comparaison avec les hommes, les femmes des T.A.S seraient celles qui transmettent le plus le savoir culturel et naturel. Ce dernier se manifeste à travers la langue : (les proverbes, des chants, les contes, etc.), les expressions corporelles accompagnant toute activité de la vie quotidienne, saisonnière et festive ainsi que les activités saisonnières liées à la terre. Elles chantent des poèmes improvisés dans des situations diverses. Elles peuvent ainsi, en période électorale, vanter les mérites de tel ou tel élu, et au contraire, brosser une image satirique des concurrents. Elles sont l'exemple vivant des femmes de la terre, du faire et de la parole.

# Le savoir local au féminin

## Le savoir lié à la terre

Le savoir local est à la fois des pratiques, des connaissances, des compétences et des performances liées à un espace donné, c'est aussi un lexique social et dynamique en perpétuel mouvement. Les enquêtes sur le terrain nous ont montré que les hommes tout comme les femmes détiennent des connaissances pointues sur le milieu naturel, la forêt, les espèces animales, etc.

Interrogées sur les connaissances liées à la forêt et à la terre, Mina (30 ans) affirme que : *« la terre est notre deuxième mère, y a-t-il quelqu'un qui ne connaît pas sa maman ? Je peux te nommer tous les arbres de notre tamazirt et l'utilité de chaque arbre « kizzu : genévrier rouge », « tasaft : chêne vert », « aɛrɛar : thuya », « zmmur : oléastre », « tayda : les pins ». Pour cet arbre, il faut juste savoir le couper, il régénère, contrairement à d'autres qui ne régénèrent presque jamais. « Tiqqi : genévrier », cet arbre que tu vois a vieilli, il est devenu très fatigué le pauvre. Même son ombre ne se faisait plus sentir comme auparavant, on a dû l'émonder et l'étêter, et voilà, regarde le résultat, la coupe lui a prolongé la vie, et l'a rendu plus jeune (…) Ah ! Non, ce n'est pas les filles qui font cela, ce sont les hommes qui assument cette tâche, mais ça n'empêche que je sais comment cela se passe. De même pour les herbes, il existe des herbes néfastes aussi bien pour les animaux que pour les humains, si on ne fait pas attention à « tuyya lḥar : l'herbe amère » par exemple et que le petit bétail en broute, il risque d'exploser. Ça m'est arrivé une fois et depuis, je fais attention à ce qu'il ne la mange plus, il y'a aussi « tuya nuġu : l'herbe du lait » si la vache qui allaite ou la femme allaitante la mange, le lait devient abondant ».*

Notons que ces deux opérations à savoir l'émondage et l'étêtage ont été longuement rejetées par les scientifiques et les chercheurs qui voyaient dans ces pratiques un endommagement de l'arbre et un gâchis quant à la perception du paysage. Ce n'est que ces dernières années que de telles pratiques regagnent de l'intérêt.

Aicha (70ans) nous rappelle un proverbe amazigh :

> «Adday da teryiyyi mmi lisən tilid y lmut a taməġšušt/ a tamuḥult»
>
> S.D: quand la brebis à laine bien touffue grelotte (à cause du froid) tu es mourante maigrichonne ou fatiguée. ».

Elle explique que le froid est plutôt pressenti par la brebis. En effet, selon elle, les brebis tremblent avant même que le changement climatique soit apparent pour les êtres humains. Elle ajoute que les femmes, tout comme les hommes, identifient facilement la qualité du bétail rien que par l'observation :

> « ulli n tawalt uwind awal, ulli n yiġri uwind iġir ulli n tasaft yuwitənt wasif »
>
> « Le bétail qui se nourrit du genévrier a une bonne réputation, celui qui s'alimente d'une touffe non nutritive est assez bon et le bétail qui ne s'alimente que du chêne vert est médiocre ».

C'est un classement du bétail selon son mode nutritionnel. Le genévrier est considéré par la population comme le meilleur arbuste pour le bétail d'un point de vue santé, qualité de la viande, laine et lait.

## Le calendrier amazigho-musulman

Les changements de saisons et le regard de la vie et de la mort à travers les temps se célèbrent dans les différents rites et s'affichent à travers plusieurs calendriers. Le travail de la terre et l'élevage sont les premières pratiques de toute activité qui structurent un certain nombre de perceptions liées aux différents états de la nature.

Avec l'avènement de l'Islam, les T.A.S ont inclus le calendrier islamique, mais toujours selon leur perception. Modeler ce nouveau venu est une règle première pour pouvoir l'adapter à leur propre référentiel. Concevoir le changement, l'accepter comme un fait accompli est une chose, le mettre en pratique à côté d'autres formes préexistantes en est une autre.

La lune était et est encore omniprésente dans la compréhension et la gestion du temps, et vu que ce nouveau calendrier en use aussi pour calculer les mois qui s'écoulent, les T.A.S l'introduisent volontiers, puisqu'ils doivent juste observer le croissant qui apparaît et la lune qui disparaît, mais ils y ajoutent leur propre perception de la connotation religieuse.

Nous dresserons ci-dessous le tableau du calendrier musulman selon nos informatrices :

| Nom du mois | Référentiel |
|---|---|
| Tašort | Fête juive tardivement musulmane |
| Wawšor | Celui (le mois) qui suit le mois d'Achoura |
| bu trwayin | Fête du couscous : Printemps/ fête de la naissance du prophète. |
| waw trwayin | Celui (le mois) qui suit la fête du couscous : Printemps/ Naissance du prophète |
| akffas amzwaru | Premier gardiennage de troupeau |
| akffas wis ssin | Dernier gardiennage de troupeau |

| | |
|---|---|
| bu ygurramn | Visite des Saints / les anciens (ouverture de l'agdal /début de la moisson) |
| talt yurt | La petite lune /Attente de ramadan |
| Ramadan | Le jeûne |
| Tssi | La fête des anciens |
| yər tssi | Entre les deux fêtes |
| Tafaska | La fête du mouton |

Tableau 1 : **Les mois amazighs des T.A.S, entre culturel et religieux**

Pourquoi ces mois défilent-ils deux par deux, avec quelques différences près, aussi bien dans l'ancien calendrier que celui tiré de notre zone d'étude ?

Nous proposerons des pistes de lecture, à approfondir davantage. Il s'agirait du dualisme omniprésent dans le monde. Selon (Chevalier et Gheerbrant, 1982) la dualité est la division originelle et radicale, celle du créateur et de la créature, de la terre et du ciel, du haut et du bas du blanc et du noir. Cette dualité originelle a imprégné plusieurs courants et pensées philosophiques (vie/mort, tradition/modernité, science citoyenne/ savoir indigène etc.).

Ce calendrier composite s'ouvre sur la fête de « Taεšort » : « Achoura » et non sur le premier jour du mois de l'année hégirienne. Toutes les fêtes qui s'en suivent s'inscrivent dans une optique religieuse, sacrée certes, mais culturelle. Il faut attendre le mois 9 et le mois 12 pour que le mois du jeûne et celui de la fête islamique apparaissent, à savoir Ramadan et l'égorgement du mouton.

En effet, un seul mois a gardé son appellation, de par son autorité religieuse et morale, emprunté à l'Islam depuis son arrivée au Maroc. Il s'agit du mois de Ramadan, mois de jeûne et de piété chez les musulmans. Un deuxième mois acquiert la même connotation religieuse, mais il est traduit en langue d'accueil « tafaska » : « la fête de l'égorgement », peut-être parce que la pratique fut et est encore d'habitude, chez cette population, où tout pacte est scellé par le sang.

Pourquoi un tel engouement à mettre en place des calendriers depuis la nuit des temps ? Bien évidemment l'histoire des calendriers a traversé toutes les civilisations : égyptienne, grecque, romaine etc. Il est clair que le souci majeur est d'établir des repères en relation avec les éléments naturels qui les entourent grâce à une observation des régularités qui reviennent. C'est aussi pour pouvoir fêter au même moment de l'année ce qui a fait bonheur à l'homme à une période précise (offrandes, printemps, été, moisson…).

L'une de nos informatrices (Tuda, 90ans) nous explique brillamment ce besoin de repères temporels : *« lorsque vous m'avez vu faire « l'asəṭṭa »: les phases du tissage, aurait-il été possible de le mettre en place sans les piliers des deux côtés ? bien sûr que non. Une manière d'interroger le temps et la mort qui s'approche, on compte les heures et les jours et ce ne sont pas que « ussan ay da ttazlan : les jours qui vont vite », mais, notre vie très courte aussi, tout comme cet asəṭṭa d'ailleurs. »*

Le temps est estimé dans l'heure, le jour, la semaine, le mois, la saison, l'année et le cycle de la vie. La durée s'évalue à la fois de manière objective (jour, nuit etc.) et subjective (psychologique). On accentue une vision subjective du temps qui coule et qui passe vite.

Soit les exemples suivants :

> « da ttaylal wussan : les jours s'envolent, passent vite. » ;
>
> « da rggwəl wussan : les jours s'enfuient. » ;
>
> « zrint wussan : les jours l'ont dépassé. » pour dire que la personne a vieilli ou qu'elle est dépassée.

C'est pourquoi il demeure une des préoccupations anciennes des Amazighs depuis les temps immémoriaux jusqu'à nos jours. Jean Chevalier et Alain Cheerbrant (1982 :938) mettent en valeur la symbolique de la notion de temps comme une limite dans la durée de l'ici-bas par rapport à l'au-delà qualifié d'éternel et d'illimité. La plupart des perceptions mettent en œuvre ce parallélisme entre le temps humain éphémère ou fini et le temps divin infini.

Cadrer le temps, le nommer et l'inscrire dans une continuité culturelle et rituelle est une sorte d'échappatoire au non contrôle du temps. Paul Ricœur (1978 :120) explique que les cultures conçoivent différemment la notion de temps, mais se rencontrent dans le souci de verbalisation.

## Les saisons, les mois et les étoiles

### Les saisons

Étymologiquement, (G. R : 121), le mot « saison » vient du latin « sationem », de « satio » qui veut dire « semailles » ; d'où « saisons des semailles, début de l'année agricole ». L'origine souligne l'utilité originelle d'une telle délimitation selon « les époques de l'année caractérisées par un climat relativement constant et par l'état de la végétation ». Tout semblerait tourner autour de l'ensemble des travaux agricoles et sur les allures de la terre tout au long de l'année.

En effet, les saisons sont liées aux activités agricoles et à l'abondance ou à la rareté des ressources. Le printemps représente le beau temps de l'élevage, l'été est la saison des chaleurs, des récoltes et des moissons, l'automne correspond à la période de la cueillette des fruits et du stockage des bois et l'hiver est presque vide d'activités hormis le tissage, la traie des vaches, etc. Chaque saison est parsemée d'activités en fonction du climat. Ces répartitions des saisons et des rites seraient les bribes du premier calendrier amazigh réglé sur les rythmes des activités liées à la terre et au bétail.

La relation avec la terre, l'agriculture et les différentes ressources, fait de l'amazigh en général, et des T.A.S en particulier, de bons connaisseurs du calendrier agraire et des saisons. Ils essayent de donner sens à tous les phénomènes naturels qui les entourent, de manière qu'ils aient une conception du monde concrète et compréhensible pour tout un chacun.

| Saisons | Appellations chez les Ait Soukhman |
|---|---|
| Printemps | tafsut « bourgeonnement des fleurs » |
| Eté | anəbdu « les récoltes/les moissons » |
| Automne | amiwan « tombée de feuiles » |
| Hiver | agris « Le givre » |

Tableau 2 : **Les saisons en amazigh**

Ce qui nous interpelle le plus dans cette répartition, c'est tout d'abord le savoir étendu dans cette optique : chaque début de saison se fêtait au passé et annonçait l'avènement d'une période agricole précise. Ceux qui sont en contact permanent avec la terre peuvent nous annoncer le début d'une saison.

## « iyyir : Les mois »

En interrogeant la population sur la fréquence d'utilisation de ce calendrier qualifié de « məkhzanien » et d'administratif ou au moins la compréhension de la disposition des mois et du nombre de jours constitutif de chaque mois, nos informateurs s'arrêtent sur le mois de février, le mois qui intrigue, de par son nombre de jours limite, ou selon eux écourté intentionnellement.

Naba, (64ans ; Aicha (30ans) ; Baḥa (90ans) et bien d'autres expliquent : « Il était une fois, une vieille femme qui avait une vache et qui connaissait très bien les détours du climat et son imprévisibilité, c'est pourquoi elle mettait en abri sa vache pendant l'hiver et attendait que *nnayer* passe. Le 1er février, elle fait sortir sa vache en disant : « va pâturer, on n'a plus à s'inquiéter, bon débarras ! Janvier n'est plus là. » Janvier qui est à peine parti, l'entendit et demanda à février de lui prêter un jour pour apprendre à cette vieille une

leçon. Février consentit. Janvier devint alors en son 31ème jour. Pluie torrentielle et froid glacial jusqu'à ce que la vache succombât. Et depuis, février changea d'allure : soleil des fois et pluie d'autres fois, parce qu'il demande encore à Janvier de lui rendre son jour. Ce dernier répond par oui quand il est en bonne humeur et février, heureux affiche un soleil radieux, et d'autres fois, janvier refuse, ce qui attriste février qui commence à pleurer, et la pluie se met à tomber. Alors, depuis, le climat de Février n'est plus stable, il est versatile et imprévisible, tantôt il pleure, tantôt il sourit ».

Mythe raconté dans la concentration absolue. Force est de dire que plusieurs femmes sont persuadées de la véracité de la légende, d'autres sourient (les alphabétisées) et voient dans cette histoire une pédagogie pour apprendre les caractéristiques des mois et du climat. Nous avons retrouvé d'autres versions de cette légende dans d'autres zones du Moyen Atlas et même en Haut Atlas. En effet, la texture du récit change mais la morale est maintenue, celle du châtiment de personnes qui défient la nature ou plutôt qui ignorent les données naturelles.

Il est à noter que l'amazigh ne fait appel à l'appellation makhzenienne des mois que lorsqu'il s'agit des deux mois forts de l'année, les deux mois qui sont en étroite relation avec la terre, à savoir : mars et août.

Mois de la verdure et de l'euphorie, mars procure à la population le sentiment manifeste de la fête : on sacrifie une offrande et on prépare un grand couscous, signe de gaieté, c'est manifestement la fête de l'équinoxe et du printemps, du bourgeonnement et de la fécondité.

Nous nous rappelons le proverbe précité qui relève le souci des femmes et des hommes quant au climat imprévisible. Il postule que le climat ne devient stable qu'après le passage de l'équinoxe « aḥyyan ».

> « ur tḥasabd xəf iġəjdən d iširran ar d izri mars d uḥəyyan »
>
> « Ne compte tes brebis et tes enfants qu'après que mars et son équinoxe passe ». *Cf.* Prov. fr. « en avril ne te découvre pas d'un fil, en mai fais ce qu'il te plaît ».

C'est la peur des intempéries de mars qui est mise en évidence dans ce proverbe. De la pluie torrentielle est certes bénéfique pour la terre puisque les paysans l'attendent impatiemment, mais elle peut être, par la même occasion, maléfique pour le petit bétail et les petits enfants qui ne supporteraient pas le froid excessif. Cette période s'étale, selon nos informatrices entre (22 février et 4 mars). Elle annonce la fin de l'hiver avec un vent fort, une neige et une pluie abondante. La population personnifie mars qui adresse la parole aux autres mois, tellement il est convaincu que son poids sur la fertilité de la terre est plus que les autres mois : « innasən mars i yyir məš lliġ təllam is ur lliġ waxa təllam » : « Mars a dit aux autres mois de l'année : si je suis présent, vous l'êtes aussi, et si je suis absent, votre présence est insignifiante ».

On évoque ici les précipitations du mois de mars qui peuvent changer toute la donne.

Par ailleurs, la légende de la vieille femme n'est qu'un exemple, il existe bien d'autres. Nous citons ici à titre illustratif la légende de l'abeille qui se cache chaque hiver et jure de ne sortir, qu'après les deux premières semaines de mars, pour reprendre sa vie dehors.

« nnir, kbrayr, səbɛ yyam y mars, anbi təddud anbiy adaš yəǵ imšli » :

L'abeille a juré au prophète de ne jamais mettre le nez dehors qu'après janvier, février et les sept premiers jours de mars de peur de périr à cause des intempéries.

Ces histoires racontées par des femmes et transmises de génération en génération, résument le souci des T.A.S de comprendre les phénomènes naturels qui les entourent avec une vision intersubjective et commune, celle de l'image d'une nature à déchiffrer et à respecter. Aimée et haïe tout à la fois, elle est surtout vengeresse en cas d'abus et d'insouciance.

Cependant le mois amazigh commence avec cette lune qui naît toute petite, grandit, vieillit et meurt laissant la place à un descendant. Telle est la personnification et la métaphore que font les T.A.S en parlant de cet astre-repère.

Pour les amazighs, il ne s'agit pas de personnification, ce sont les mots dans leur sens littéral qu'ils emploient lorsqu'ils disent que « ilula wayur : la lune est née », « ixatər wayur : la lune a grandi », et enfin « ymmut wayur : la lune est morte ». Tout le sens de l'existence est résumé dans ces expressions. C'est le souci de la mort, de la fin du cycle après une période de vie calculée en mois, en saisons ou en années. Quel intérêt ? Contrôler l'inconnu et fixer des datations pour rythmer les activités et les rituels ?

Ajoutons à cela que l'apparition du croissant est toujours suivie chez les femmes amazighes par une coupe d'une touffe d'herbe lancée vers le ciel en disant :

« ak iy ṛəbbi d amssaɛd a ayur »

« Oh lune, que Dieu te bénisse, et que tu sois signe de bon augure ».

L'herbe connote dans ce sens l'abondance et la fertilité du bétail et de la terre. Dans la même optique, le symbolisme et les représentations de la lune sont omniprésents dans l'imaginaire amazigh. C'est elle qui leur rappelle, plus que le soleil, la répétition régulière dans le temps : croître, décroître et disparaître. Donner naissance à un bébé en début du croissant est un bon signe, celui de la force et de l'élévation. Ainsi, lors des fêtes, il est de coutume de comparer les hôtes à la lune dans sa grandeur et sa noblesse, et la mariée dans sa splendeur et sa beauté.

En témoignent les vers suivants :

> « abab n lfərḥ iɛrdən alli di ddiġ akkin iy ṛəbbi g igənna zund ayur »
>
> Oh hôte qui m'a convié à cette cérémonie Je prie Dieu de t'élever au ciel comme la lune ».
>
> « alid a yayur alid a titritt atəġmu lallanu šan ḍḍuḍin iḥlan »
>
> Oh ! Lune apparaît, oh ! Étoile brille que la mariée puisse mettre du henné sur ses beaux doigts.

## « Itran : Les étoiles »

Mis à part le soleil et la lune, les étoiles sont les astres les plus visibles dans le ciel puisqu'ils affichent un monde naturel en éveil lorsque le monde montagnard s'apprête à dormir. Il s'agit de l'un des repères encore fiables chez les T.A.S, un marqueur des moments forts de la nuit qui a prouvé sa validité au fil des siècles. Leur observation des cieux et de la nature en général a développé chez eux un regard pointu qui décrit les phénomènes naturels avec une précision préscientifique. La grosse étoile, la moyenne et la petite, l'étoile scintillante, palpitante, étincelante, errante etc., Telles sont les appellations fournies par nos informateurs et informatrices. Cette visibilité à l'œil nu crée un rapprochement et une familiarité quotidienne entre deux mondes différents. Elles sont toutes familières à la population. Il existe « itri : étoile au masculin » et « titritt : étoile au féminin ».

Or, deux étoiles ont une importance spéciale dans le domaine des croyances : l'une bénéfique et l'autre maléfique.

Les étoiles bénéfiques « tiwura n yigənna : série d'étoiles dégagées » sont celles qui apparaissent clairement dans le ciel. Et si leur apparition coïncide avec une nouvelle naissance, une influence positive sera réservée à la destinée de ce bébé.

Quant à l'étoile maléfique, elle erre en plein ciel et peut finir par accrocher d'autres étoiles causant des étincelles de feu. Elle porte malheur et suscite une inquiétude chez ceux et celles qui l'aperçoivent ; un mauvais sort leur est réservé.

On dit aussi souvent de quelqu'un en détresse : « iġli itri nəs » qui signifie littéralement : « son étoile a disparu ». Aicha (80ans) affirme que tout un chacun dans la tribu connaissait sa propre étoile, elle l'accompagne partout et une fois la personne en danger, l'étoile lui fait signe, reste à savoir comprendre le message en bon moment. Elle raconte dans ce sens l'histoire de son cousin : « il partait la nuit et devait traverser le pâturage, comme il savait que le chemin était dangereux, il jetait de temps à autre un coup d'œil au ciel pour voir son étoile. A un moment, il ne la voyait plus. Il comprit alors qu'un

danger imminent le guetta. Il attendit alors le lever de l'étoile de l'aube qui s'approchait, et voilà qu'il retrouva un grand serpent là où il voulait mettre son pied ».

Ce qui nous a le plus interpellé, c'est l'usage que font les T.A.S des étoiles pour repérer les moments forts de la nuit tels : l'avant-l'aube et l'aube surtout en mois de ramadan où ses deux moments sont déterminants pour « soḥur : l'avant l'aube pour le manger », et « lfjer : l'aube », moment de la prière et de privation du manger.

Faḍma (70 ans) explique cette notion d'étoiles-repères: « lorsque « taqḍiɛt n umzil : le troupeau du forgeron » arrive droit dans le ciel, on sait que « Ayt umɛṛaḍ : ceux du bâton », -trois étoiles alignées formant un bâton- sont proches, on les voit venir du côté de la Mecque, c'est le « sḥoṛ : le manger avant l'aube », après approximativement une demi-heure, les prémisses de l'aube apparaissent lorsque toutes les étoiles sont dégagées d'un seul côté créant une sorte de drap blanc et clair « aɛban n lfjər : drap de l'aube», enfin un quart d'heure après, apparaît la grosse « titritt n lfjər : étoile de l'aube ». Le jeûne commence à partir de ce moment-là ».

Par ailleurs, l'étoile apparaît chez les femmes amazighes comme l'un des éléments indispensables dans le rapprochement avec « ait uffəlla : ceux du haut ou ceux des cieux ». C'est à elle qu'on raconte un chagrin, c'est à elle qu'on octroie le rôle de messagère,

> « a titritt d yulin lɛar yiġam ata yast i ṛəbbi ad id yiġit » :« Oh étoile levée, je te prie de bien vouloir prier Dieu d'exaucer mes vœux ».

Elle est aussi la confidente et le symbole du divin :

> « akki ynəġ bu ytran » : « que le maître des étoiles te tue ».

Symbole de châtiment, les femmes amazighes rapportent qu'une poussière d'étoiles, apparente surtout en été, est appelée « imašr nwalim : les voleurs de paille » pour signifier que ceux qui volent sont châtiés par Dieu et tout le monde les voit comme une trainée de paille dans le ciel. Gare à celui qui ne résiste pas à la tentation de voler. Le sort va s'acharner contre lui au ciel.

Que ce soit pour gérer le temps, pour se repérer ou pour déterminer les bonnes périodes des mauvaises, les T.A.S ont déployé tous les éléments naturels à leur disposition. Saisons, étoiles lune, soleil ou ombre. Chaque élément joue un rôle dans l'apprivoisement de l'espace d'une part et dans la gestion propice des moments liés à la terr d'autre part. Ces éléments temporels jouissent d'une représentation symbolique et référentielle qui puise dans la mémoire collective de la population. Ainsi, remarquons-nous cette abondance d'images du commun et de l'interdit afin de maintenir un climat de sérénité et de partage.

## Conclusion

Nos observations au sein des T.A.S ont prouvé l'existence d'un poids féminin considérable aussi bien dans la transmission des savoir-faire que dans l'articulation des connaissances locales. La femme apparaît donc comme un dépositaire vivant d'un grand héritage culturel local. Elle lui assure dans ce sens reconnaissance et pérennité de manière formelle et informelle au sein de la population. En nous appuyant sur les conversations, les récits de vie et les témoignages d'hommes et de femmes, et en assistant à différents pratiques et rituels menés par des femmes, nous avons pu toucher ce savoir au féminin, cette plateforme homogène et solide qu'est le savoir des femmes, transmis de génération en génération dans les sphères publique et privée.

## Bibliographie

Boukous A., *Société, langues et cultures au Maroc. Enjeux symboliques*. Rabat. Université Mohammed V. Publications de la Faculté des lettres et des sciences Humaines, 1995.

Bourdieu P., *Le sens pratique*, Minuit, 1980.

Skounti A. & Tebbaa O., 2011. *De l'immatérialité du patrimoine culturel*, Equipe de Recherche : Culture, Patrimoine, Tourisme, ouvrage collectif, UNESCO Rabat.

Ricœur P., 2000. La mémoire, l'histoire, l'oubli, Paris, Ed. du Seuil.

Dupré G. et al.1991. *Savoirs paysans et développement*. KARTHALA-ORSTOM. Paris.

Shubhra Gururani, 2002/3. « Le savoir des femmes du tiers monde dans le discours sur le développement », *Revue internationale des sciences sociales* - n°173, p. 353-363.

Agrawal A., 2002. « Classification des savoirs autochtones : la dimension politique », *Revue internationale des sciences sociales*, n°173, éd. UNESCO/èrés,

Dictionnaires

Bonte P. et Izard M. 1991. *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Puf, Quadrige.

Benesch H., 1995. *Atlas de la Psychologie. Encyclopédie D'aujourd'hui*. La Pochothèque.

Dubois J. 1978. *Dictionnaire de Linguistique*, Librairie Larousse, Paris.

Chevalier J. & Gheebrant A., 1982. *Dictionnaire des Symboles*, Robert Laffont/ Jupiter, Paris.

Pont-Humbert C., 1995. *Dictionnaire des symboles*, des rites et des croyances. Ed. Jean-Claude Lattès.

Ousikoum B., 2013. *Dictionnaire Amazighe-Français. Le parler des Ayt Wirra Moyen Atlas-Maroc*. IRCAM.

# 2

Larbi MOUMOUCH

## Écriture féminine et subversion dans le roman *Askʷti n tlkkawt* de Fadma Farras



**Larbi MOUMOUCH**
Facultés des Lettres et Sciences Humaines Saïs-Fès
Université Sidi Mohamed Ben Abdellah

## Résumé

*La néo-littérature amazighe a connu ces dernières années une évolution notable au niveau de la production et de la diversité des genres littéraires investis. Mais c'est surtout la percée de la femme écrivaine qui est à souligner dans un champ littéraire, certes en construction, mais qui demeure jusque-là l'apanage de la gente masculine. Il serait donc judicieux de se pencher sur la création littéraire féminine dans le but d'interroger ses conditions d'émergence et la configuration structurelle et esthétique de cette création. La problématique que nous soumettrons ici à l'examen concerne la condition féminine telle qu'elle se profile sous la plume d'une femme écrivaine. Autrement dit, comment une écrivaine parle de ses consœurs et comment elle se représente les discours à la fois de et sur la femme à travers l'écriture romanesque. Le roman de Fadma Farras,* Askwti n tlkkawt, *est choisi ici comme corpus pour sa modernité esthétique, thématique et philosophique. Nous pensons que l'écrivaine a abordé la question de la femme sur un mode subversif qui tord le cou à la doxa traditionnelle et instaure, à travers le discours romanesque, une vision nouvelle, marquée de défi, de révolte et de colère, alimentée d'une écriture polyphonique et tissée d'une intertextualité aux multiples facettes.*

« La libération des femmes
passe par le langage »
Hélène Cixous

Publié en 2017 aux éditions Tirra, le roman de Fadma Farras[1] *Ask$^{w}$ti n tlkkawt* se présente en 11 petits chapitres. Chaque chapitre porte un titre qui contient l'indication « azrg » (moulin à main). Entre le titre de l'œuvre et les titres intérieurs des chapitres s'établit une relation de synecdoque : *ask$^{w}$ti* est une partie référant à un tout « azrg ». Cette partie désigne le morceau de bois par lequel on fait tourner la pierre supérieure du moulin à main. La couverture donne à voir une main, des doigts posés sur un fil barbelé. Tous ces signes évoquent des connotations de clôture, d'emprisonnement, de soumission, de résignation, de force oppressive qui brime, qui triture, qui écrase. Le moulin à main étant un instrument domestique dont l'usage incombe à la femme, le lecteur est averti de prime abord de la thématique féminine du roman. Cette orientation de l'horizon d'attente se confirme dans le mot de remerciement et dans la dédicace[2] aux femmes amazighes opprimées, dont la misère et la souffrance sont le lot quotidien : *« i tida ittaddn i waggasn sunt fllasn aman sisnin : istis n wusun inu », « i istis n izrgan, tilli d immɣin ɣ imddzan n tmmara »*. On comprend donc que cette œuvre est focalisée sur la femme victime d'une domination, réduite à la soumission et au silence.

Le roman, écrit à la première personne, relate l'histoire de Tara, une jeune fille qui ouvre les yeux sur l'univers patriarcal de son grand-père Blq u ḥmmu, polygame[3]., riche et puissant. La jeune fille se révolte contre la tyrannie masculine. Avec l'aide de sa mère, et contre vents et marées du patriarche et de la société, Tara entre à l'école et, avec le soutien de son professeur Anir, respire les airs de la liberté et nourrit ses rêves de réussite. Abreuvée de lectures féminines, elle quitte son village natal pour poursuivre ses études et devient journaliste. Ce rêve réalisé enfin est un défi et une revanche contre la résignation des femmes et leur cloisonnement dans l'univers masculin, une émancipation au nom de toutes ces femmes jugulées par les lois de la domination masculine.

---

[1] L'auteure a déjà publié, aux éditions Tirra, un premier roman « ddaw ucḍaḍ n tcaga nnm » (2015), un recueil de poèmes « tuddimin n marur » (2016) et un recueil de nouvelles « tikrkas d uggar » (2016).

[2] C'est aussi le cas dans le premier roman dont la dédicace, sous une forme dialogale originale, est réservée à *« mm iḥjdrurn lli igran tiwmmsin, tssrɣ g iɣd takat »* (à celle la sorcière qui enfila un collier de talismans et réanime le feu des cendres).

[3] Il a en effet épousé quatre femmes blanches et cinq femmes noirs « esclaves », toutes aussi belles les unes que les autres.

Le roman a cette particularité d'instaurer la femme comme sujet et objet de narration. La narratrice nous offre un témoignage de son parcours initiatique, dévoile les coulisses de la vie intérieure des femmes (mère, tantes, épouses du grand-père) cloisonnées, opprimées et résignées. Le roman offre ainsi matière à réflexion sur le discours d'une femme qui saisit la réalité de la femme, celle de la romancière-narratrice elle-même et celle de ses consœurs. Comment une écrivaine amazighe présente-t-elle la condition féminine ? Quelle vision et par quels procédés discursifs construit-elle cette antinomie masculin-féminin qui traverse souvent l'écriture féminine ?

## 1. Subversion de l'univers masculin

La naissance de Tara, la narratrice-personnage, est annoncée en calamité par un temps d'orage terrible. Un signe qui va terrasser les attentes du grand-père « baba amɣar Blq u ḥmmu » qui espérait avoir un garçon. Persona non grata, elle sera contrainte, elle et sa mère, à vivre sous l'autorité du patriarche, après la mort accidentelle de son père parti à la chasse. La mère et la fille abandonnent leur maison « taxamt nnɣ » (p.14) pour demeurer sous le contrôle d'un grand-père autoritaire qui a peur de la honte et du déshonneur d'une veuve, proie facile des hommes :

> nmmutti zg txamt nnɣ mẓẓiyn s ibrgmmi n baba amɣar, iggull ur aɣ ittajja ad nɣama ɣ tgmmi nnɣ, ikṣuḍ g iwnnan n middn, yikṣuḍ awd ad tg tgmmi n iwis ansa n ku mad iran ɣ irgazn ad issxsi aɣdjaj nns (p.13)

Signe de grandeur et de richesse, la grande maison est présentée d'emblée comme une prison. Le grand-père est perché au quatrième étage, d'où il surveille à la fois l'intérieur et l'extérieur de la maison. Cette position fait de lui un personnage craint, inaccessible, arrogant et méprisant. La narratrice ironise ainsi à son sujet :

> ibrgmmi n baba amɣar ur irwas taxxamt nnɣ, mac irwas t ntta, yattuy zun d tinzar nns nn iga g ignwan, d unck lli yumẓ g tɣzi ad yumẓ g turrut (p.15)

La maison ressemble à une prison où la narratrice-personnage ainsi que les autres femmes étouffent, asphyxiées par l'omniprésence et l'autoritarisme du grand-père[1]. Cet espace est vécu dès le début sous le signe des malheurs.

[1] Il semble que c'est un motif littéraire qui a marqué l'imaginaire maghrébin et qui trahit une constante culturelle. A ce propos Mezgueldi (1991 :42) affirme : « Cet espace conditionne la femme-mère dans ses mouvements et dans son expression corporelle. Il sera même soumis à la condition qui lui est faite. Loin d'être un espace de chaleur et de tendresse, la maison apparaît dans la majorité des textes maghrébins comme un lieu de douleur, de frustration, de refoulement et de mutisme, d'oppression enfin, qui touche tout d'abord le corps de la mère ».

Outre le titre du second chapitre *« iɣrban ar nqqan, iɣrban ar ttggan taqqayt »* (les murs tuent, les murs asphyxient), Tara va subir des épreuves dures qui sont autant de signes de l'hostilité du lieu : elle se cogne le front et en sort avec une grosse bosse ; plusieurs jours durant elle tombe malade, maigrit à vue d'œil.

Cet espace est décrit aussi comme un lieu privé d'air et de lumière. Les femmes de la maisonnée y flétrissent et s'y étiolent :

> illa ma ɣ nniɣ argaz yaḍn hlli ad iẓḍarn ad iyi nn ijjnjm illil yi nn sg ubniq n urgaz ad ɣ lliɣ. yah ssnɣ nit is ur fulkiɣ mqqar lsiɣ aẓṛf d urɣ ; mamnk as rad yi tirit nkki tiddi inu tin uɣanim, alln ukint iyi d, idmarn sllawn, imi zg tmẓẓuɣt ar tamẓẓuɣt (p.22)

Malgré l'autorité omniprésente de Blq u ḥmmu, il est loin d'avoir la mainmise sur la vie intérieure, affective des femmes :

> g ibrgmmi ad n baba amɣar, mqqar nit iɣal is tnt akkʷ izmr, illa ma mi d ur ittawi inɣmisn, iɣ nit ur iga aylli mmu tn id ur ittawi ad iggutn (p.23)

Rqquc, qui exprime sa désolation dans ce passage, trouve une échappatoire dans le rêve qui lui permet de construire son univers intime, refuge de consolation et source d'espoir d'une vie affective meilleure :

> ḥmlɣ tiwurga ad inu n uzal, tida ɣ ẓḍarɣ ad dik iliɣ, ad gnt tsuraf nnɣ yat, gint tfkkiwin nnɣ yat, ma rad ak iniɣ, iẓḍar uswingm ad ad iyi nn ikkis gr iɣrban ad n baba (p.22)

Si le grand-père de la narratrice-personnage se montre inaccessible dans son espace intime qu'il interdit aux femmes, celui-ci va être profané et conquis grâce au pouvoir maléfique des femmes qui vont lui jeter un sort. C'est la question de la scolarisation de Tara qui déclenche d'abord la colère et l'indignation de sa mère. Elle ose monter dans l'étage et la chambre du grand-père qui la méprise et en signe de défi la chasse sarcastiquement. Avec le soutien des autres femmes, la mère prend sa revanche en lui jetant un sort qui va l'amputer d'une jambe et le paralyser ainsi[1]. Infirme et inapte, le grand-père se trouve impuissant face au pouvoir de la femme. C'est ainsi la conquête de la liberté, l'émancipation des femmes :

> timɣarin n baba amɣar d inna ṛẓant aẓẓkṛun da tla tggurt n ibrgmmi n blq, gint ilmma zun d ukan iɣ tṛẓmt i wulli ɣ tkʷrit, nɣ d tṛẓmt i inkraf ɣ kra n ubniq. (p.36)

[1] Par un sort féminin collectif, des sangsues vont s'abattre une nuit d'orages sur la maison et gangrener le corps de Blq u ḥmmu. Un parricide, une castration de la figure du « père », leitmotive de la littérature maghrébine, contribuant ainsi au terrassement de l'hégémonie masculine.

La mort symbolique du patriarche inaugure une nouvelle vie, signe la renaissance de la femme et scelle l'arrivée de l'espoir et de la liberté :

> ɣilad tgit tin ixf nnm, iskraf lli rad km isngiri d imal nnm bbin, imal ɣ ur rad tqqlt s umnay, ɣ ur rad trbut azrg n trufin smmus d mraw n wass, yah a tara, askka rad tftut s tinml, askka rad d daɣ tlal illi. (p.36)

Le chemin de l'école sera pour Tara la voie du salut, la voie de l'émancipation, du défi lancé au grand-père et le moyen par lequel elle prendra sa revanche, pour elle-même et pour les autres femmes. C'est aussi par l'école qu'elle découvrira la lecture et l'écriture :

> Elle échappe d'une manière éphémère à la tutelle familiale, de surcroît patriarcale. C'est dans ce lieu qu'elle apprend à écrire, à lire et à se découvrir. Par l'écriture, elle détruit les murs qui enferment les femmes dans un espace privé. Elle se dévoile comme un homme, elle écrit le vécu des femmes, leur intimité, leur silence et leur langage corporel. (Farhoud, 2013 : 36)

La conquête de cette liberté amène la métamorphose de Tara, la narratrice, fait naître chez elle la conscience d'une mission à accomplir :

> nkki syafaɣ is giɣ tayyaḍ, is sul ur giɣ tara lli s iẓḍar wanna ka ad gis issrɣ takat, nɣ d tara lli d izdan g wass akk$^{w}$ ixcnn dar ṛbbi mklli s iyi nnan : ass n wudayn ! ur sul giɣ tara lli d iluln g uzmz lli ɣ sawaln iẓṛan d imudar d irgazn, mac, giɣ tara lli rad iṛẓm taggurt ad sawlnt awd tiwtmin, talli rad ifk awal i yan t iran tkks d awal nns ɣ imi n wiyyaḍ… (p.38)

Le chemin de l'émancipation des autres femmes sera long et semé d'embûches. En sortant de cet espace domestique sclérosé, la narratrice devra affronter la gente masculine qui domine l'espace public. Tout d'abord c'est sa mère qui fait face aux habitants qui voient d'un mauvais œil la sortie et la scolarisation de la fille. La narratrice continue le combat, cette fois contre les garçons qui lui rendent la vie dure. Elle est traitée de « fille parmi les garçons » et devient la risée de ses camarades masculins :

> (…) gɣ ilmma aṣḍṣu d tlulluct nnsn da s tturarn :
>
> tafruxt ngr ifrxan
>
> tugl as innas asgrs n tlkin
>
> ar tẓẓaḍ ar tsqaccay…

Sa survie devient un enjeu majeur, un défi à relever par tous les moyens possibles. Elle se bat et se bagarre avec les garçons pour préserver son territoire :

> mac mklli s tt inn ur icca wakal ɣ blq u ḥmmu, as ar tt inn gisn ur ictta awd nttni, d mqqar nit ssnɣ is ur llant tiḍḍa mad asn succuɣ, llan uhran ; ar ilmma tbbiɣ ar ttawkɣ, ar kkatɣ ar qqrfɣ… (p.39)

La conquête de cet espace institutionnel ne s'est pas effectuée sans subir la violence matérielle et symbolique qui lui est inhérente. La narratrice découvre des contenus scolaires traumatisants, notamment la violence symbolique d'une langue qui lui est étrange :

> gr tɣawsiwin lli yugin ad iyi ggʷznt iga tt tutlayt ann tamaynut lli s ar naqqra, tada s aɣ inna uslmad nnɣ ma s akkʷ tuf tutlayin n umaḍal d s ɣilad ur jjun ssnɣ ma s yuf « miftaḥun » tasarut nɣ d ma s tuf « ɛanzatun » taɣaḍt ? (p.40)

L'école lui apparaît comme une autre facette de la maison patriarcale : *« ad tinit is d awd tinml tga tin baba amɣar, nɣ aylli aɣ ssaqqran is t yura baba amɣar ! »* (p.39). La violence symbolique de l'école est aussi incarnée par l'instituteur. Un homme barbu qui véhicule un discours fondamentaliste. Alter ego de blq u ḥmmu (*« aslmad nnɣ lli fllaɣ tssnsx lalla tagat kṛaḍ isggʷasn iga tawlaft illasn g blq u ḥmmu, ad t tɣalt ntta s wudm yaḍn d tfkka yaḍn »* p.40), il impose à Tara de mettre le voile pour dissimuler ses cheveux, non sans l'avoir terrifié d'abord, puisque la fillette croyait qu'il insinuait qu'il voulait l'épouser à l'instar d'Aicha, l'épouse du prophète :

> tara hat ɣilad tmqqurt d, darm ttam n isggʷasn, ɣ usɣan taẓt nn i tizi lli tettahl innatnɣ « ica » s umazan n ṛbbi « muḥmmad » (p.41)

La réaction de la narratrice est significative de sa révolte contre l'enseignant, dont la barbe fournie est, pour elle, signe d'étroitesse d'esprit, contre le contenu de son programme (*« anufl ann aɣ issaqqra »* p.41) et contre son discours : la narratrice réplique par un langage scatologique[1] *« tiguriwin ann grnt iyi nn aẓṛu g uṣuḍ »* (ces mots-là m'avaient mis un caillou au cul, p.41), l'indignation contre l'image de la femme comme honte et déshonneur *« wah, zɛma anaw ad n wazzar as giɣ icimi, mamnk as gan wazbaln ad icimi ? »* (Comment donc ces cheveux font-ils de moi une honte, comment quelques poils peuvent-ils constituer une honte ? p.41). La narratrice adopte alors une attitude extrême, en se rasant les cheveux pour à la fois effacer tout signe de honte possible et surtout pour devenir un garçon, au prix douloureux des rires et des moqueries. Il aura donc fallu d'abord se masculiniser et neutraliser ce corps qui dérange.

Si Tara doit sa survie à l'école, à son nouveau professeur Anir[2] qui la met sur la voie de la lecture et de la réflexion libératrice, elle sera contrainte à affronter la mentalité villageoise qui la dénigre lorsqu'elle a voulu partir en ville pour continuer ses études. Le combat est mené de pair par la mère et la

---

[1] L'une des particularités de l'écriture de l'auteure de ce roman est l'emploi du langage cru et osé. On pourrait le considérer comme une marque de l'écriture féminine, au regard de son quasi-absence dans l'écriture des romanciers-hommes.

[2] Le nom propre du personnage est significatif : un prénom amazighe signe d'une appartenance mais aussi d'un discours ouvert, tolérant et progressiste, qui contraste avec le discours fondamentaliste du premier enseignant laissé anonyme.

narratrice. Le discours masculin sera mis en pièces par la narratrice qui dénonce l'immoralité et l'hypocrisie des hommes :

> ayt usun nnɣ ur d is gan igʷrramn s tidt, mac aylli skarn ar t skarn s trgʷsa, kra asn ur tgi « tuqqut », ur fln tiɣuyyal, tifullusin, tikrwin… mad akkʷ ufan ar nn gis ssiṣmiḍn ixfawn nnsn, mac ay ad akkʷ ar t nttln, skrn is as d ur yiwi yan inɣmisn ! (p.68)

Elle s'attaque à l'image sacralisée et sublimée de l'homme, en choisissant de piétiner le *fkih* du village surpris en flagrant délit d'homosexualité :

> issnta ar tnt iskar s ṣḍiṣ d mrawt lli s nnan, aylliɣ nn akkʷ dars ufan yan wass yan urgaz, salan ntta dis aylli ur ifulkin lli s as tga inna, sul ɣ « lmqṣuṛt », iyyih aggag nnɣ iga « aẓaḥuḍ ! » (p.70)

La réussite professionnelle de la narratrice est donc un défi contre la gente masculine, une revanche contre tous les patriarches à l'image de blq u ḥmmu qui entravent la libre expression de la femme : *« manza k a blq u ḥmmu ad yi tẓṛt, ad tẓṛt azrg n twurga is tnt iẓḍa ifk tayafut »* (p.74). Après l'obtention de son diplôme, elle retourne au village. Elle profane une fois de plus l'espace privé et sacralisé du grand-père auquel elle rend visite. La maison n'est plus sentie comme une prison, mais un espace de joie, où les femmes de la maison ont retrouvé la liberté et les moments festifs : *« kkant tḥwacin d tɣʷratin d ihaqqan n taḍṣa xf taẓit nns, ig zun tt inn yadlli jjun ur ikki g wansa ann »* (p.92). C'est une victoire morale et symbolique.

## 2. Subversion de l'image de l'homme

Comme dans l'autobiographie et l'autofiction, le choix de l'écriture est pour la femme une forme de révolte et de subversion. Comme l'affirme Slama Béatrice (1981 : 51), pour une femme, « écrire a toujours été subversif : elle sort ainsi de la condition qui lui est faite et entre comme par effraction dans un domaine qui lui est interdit ». Le grand-père est la première figure masculine à subir les affres de l'écriture et les feux du pouvoir maléfique des femmes de la maisonnée. A rqquc, fille de blq u ḥmmu, qui rêvait, dans son univers-refuge, d'un prince charmant qui la libérerait de la claustration paternelle, la mère de la narratrice réplique qu'il est inutile et qu'il ne le mérite pas s'il devrait ressembler à son père *« iɣ iga zun d babam ka, yuf iɣ ur illi »* (p.23). La narratrice surenchère en disant que, de par les agissements de son grand-père, l'homme est un monstre, maléfique par nature : *« tidyanin n baba amɣar mlant iyi ma s d argaz iga ɣas aɣẓn, kra n ufulki ur t inn gis ikki »* (p.25). Ibba zayn, l'épouse favorite de blq u ḥmmu, affirme que l'homme se permet tous les vices et toutes les libertés, que ce sont les femmes qui en subissent les sévices et les souffrances : *« irgazn ar tnt skarn gbant ignna gbant akal, mac timɣarin ad icttan amḥḥaḍ n aylli skarn, irgazn ar ttskun axamn i yat*

*tɣawsa, ad gisn ttqqnn tid zun d ulli »* (p.54). Cette désolation la mène à regretter même son être de femme : *« ibba zayn ur illi ma xf tt tgṛaẓ g tudrt nns d lliɣ tga tawtmt »*, affirme la narratrice (p. 54).

Par ailleurs, le discours narratif de la narratrice n'épargne pas non plus la gente masculine qui domine et contrôle l'espace public et veille sur le maintien de l'ordre établi qui favorise le masculin. La narratrice fustige la mentalité masculine des villageois qui se sont indigné contre la scolarité de Tara, contre sa sortie du village pour aller au collège et résider dans la maison de l'étudiante. A travers elle, c'est la femme suspectée de honte, de déshonneur et de scandale, qui est visée :

> ig darsn uskkir nna ka tskr tad is rad d fllasn iluḥ tagat, zun d ukan iɣ rad d iḍṛ ignna f wakal iɣ ɣriɣ ! (p.68)
>
> g wam tamazirt ad, ar sɣaln middn uddur s gr iḍaṛṛn n tad, iɣ iqqn hat gan igʷrramn, iɣ t inn ufan ikka t id kra ar ssnkarn aylli jjun ur inkrn ! (p.68)

L'histoire tragique de Tawayya, que la narratrice a rencontrée dans le café-bar Las Estrellas, offre un autre exemple de la condition malheureuse de la femme. L'image de la femme pure, vierge, est mise à mal. Souffrant d'un problème de l'hyménée, elle est soupçonnée par son mari de ne pas avoir préservée son honneur. Elle est maltraitée par ses beaux-parents et finit par s'enfuir. Elle est froissée dans son amour-propre que l'homme, la société ont souillé, brisée dans son cœur et sa dignité de femme[1] :

> g wass inu dari dars izwarn ɣalɣ is d ifis, ur ifl mani ur ibri g tfkka nu, d ur tga tasa nu timqqit amr lliɣ iffi taɣuyyit izdi ma s ur giɣ tagʷrramt, ma s giɣ tamggant (p.88)
>
> mac mad siti isyafan nkki ! mad issnn mamnk gan ignsiwn inu tizi lli ujjiɣ wiyyaḍ ar iyi sɣaln s igzzumn n walmuc ? mad issnn mani giti tlkm tguri ann n tmggant lli iyi iga urgaz ann ! (p.89)

Le discours narratif que Fadma Farras a développé dans son roman apparaît très virulent à l'encontre de l'homme. On découvre un discours qui instaure

[1] Tawayya est traitée de « prostituée ». Cet anathème social, cette image semble être « une matrice » (Riffaterre) génératrice de texte et de signifiance dans les deux romans de Fadma Farras. Dans *ddaw ucḍaḍ n tcaga nnm*, la mère de la narratrice a laissé, avant de se suicider, un poème mot destiné à son grand frère : *« ujjiɣ taguri / ad as tgt taqqayt / tarat g uɣrab n tmzgid / 'is tga tamggant'...* » (p.13-14). De même, Natir, la narratrice, dans son dialogue avec Sifaw, lui reproche de ne pas la soutenir quand son père l'a chassée de la maison pour avoir refusé sa décision de la marier à son ami : *« mani k lliɣ iyi iga ntta d tawja d tamggant ! »* p.21 (où étais-tu lorsque lui et la famille m'avaient traitée de pute !). Sa sœur, voilée et mariée à un salafiste, venue l'inciter à épouser elle aussi un salafiste, et devant son refus intransigent, lui lance : *« ini issusm km nit ad tgt tamggant a illis n inna ! »* p.40 (dis donc, toi, ô fille de ma mère, tu te plais donc alors à rester pute !).

une antinomie masculin-féminin, qui essaie de rétablir par l'écriture l'image digne de la femme en fustigeant le masculin en tant que responsable de la misère et de la servitude de la femme. En contrepartie, comment le discours de l'écrivaine-femme se représente-t-il la femme ?

## 3. Sublimation de la femme

Le roman *Ask$^{w}$ti n tlkkawt* frappe de prime abord par la présence impressionnante de la femme. La disproportion vis-à-vis du personnage masculin est signe du primat de la féminité et de l'importance accordée aux personnages féminins dans la fiction. On distingue d'une part les figures féminines évoquées dans le récit. Ce sont les figures emblématiques de la condition et de la lutte féminines dans le monde. Récit enchâssé dans le récit-cadre, comme une mise en abîme, le cahier du professeur Anir offre à la jeune élève Tara l'occasion de découvrir ces femmes écrivaines, journalistes, militantes, poétesses, etc. La romancière exploite les ressources de l'intertextualité et du dialogisme pour instaurer dans son récit une pluralité discursive et une polyphonie narrative et linguistique. La narratrice cite le contenu du cahier, donne des fragments de la biographie de ces femmes, résume leurs expériences de vie, énumère les titres de leurs œuvres en français, choisit des citations en français et/ou les traduit en amazighe[1]. La narratrice réalise une plurivocalité et multiplicité de discours qu'elle met au service la textualisation de son histoire. Ces extraits mettent l'accent sur la condition féminine, le désir d'émancipation, la volonté de réussite et de plénitude. Ces femmes inspirent la jeune élève Tara. La lecture de leurs citations et de leurs expériences ouvre pour Tara des perspectives nouvelles, éveille ses réflexions et alimente aussi dans son esprit des rêves et des interrogations existentielles. Bref elle réalise une sorte de synthèse et de symbiose intellectuelle :

> tizi smdɣ tiɣri g tnfulin ann, syafaɣ siti nɣdɣ am imndi mzin izrgan, frkɣ is nn giti illa imikk nɣ kigan zg ku tamɣart g tmɣarin ann, mqqar kkan gratnɣ isaffn d ilaln, idrarn d izaɣarn, akudn d izmaz (p.50)

D'une autre part, on relève les figures féminines actants et protagonistes de l'histoire. Les femmes de la maison, harem du patriarche blq u ḥmmu, offre un microcosme de la gente féminine. Entre ses épouses et ses filles, la

[1] Bakhtine (1975 : 96) affirme : « Le véritable milieu de l'énoncé, là où il vit et se forme, c'est le polylinguisme dialogisé, anonyme et social comme le langage, mais concret, mais saturé de contenu, et accentué comme un énoncé individuel ». La pluralité des langues et des discours, présent dans l'énoncé littéraire de la romancière, est une façon de « réfracter l'expression des intentions de l'auteur » (Bakhtine, 1970 : 7).

pluralité des voix tisse un réseau discursif où les points de vue s'accordent et s'opposent. Certaines sont résignées. D'autres sont révoltées. La mère de la narratrice se rebiffe contre le grand-père au sujet de la scolarisation de Tara. Les femmes de la maison s'unissent dans un rite de sorcellerie pour terrasser le patriarche et le contraindre à l'inaction. Ibba zayn est une figure exceptionnelle dans ce roman *« tar anaw »*, *« tssn ma ad akkʷ iffr umaḍal, ma ad nn iḥban g wawlk n ku yan »* (p.53). Elle est valorisée dans son rôle de transmettrice du savoir et de la tradition orale. C'est elle qui nourrit l'imagination de Tara par les contes qu'elle lui raconte. Sa voix rejoint celle des féministes, elle fait l'apologie de la femme en relatant les contes-paraboles du chacal et de l'oiseau *« uccn d tgḍiḍt »* (p.52). Sur un mode iconoclaste, qui frôle le blasphème, elle relate le mythe de Lilit, la première femme avant Eve, celle qui était égale à Adam, mais dont celui-ci ne voulait pas et supplie alors Dieu de lui accorder une femme plus soumise :

> mac lliɣ yuḥl babatnɣ g waddad ann, yiri tawayya ur d tasmunt, ifta dar ṛbbi ismummi fllas, ay ann af as ikks Lilit itthi as d g uɣzdis nns tixsi ur d tamɣart, d zg wass ann ad nga tiwiwin i irgazn (p.55).

L'intertextualité marque fortement le roman de Fadma Farras. A travers le cahier de son professeur Anir, la narratrice fait découvrir à Tara les figures emblématiques de la création féminine et de la lutte de la femme dans le monde : Simone de Beauvoir, Sylvia Plath, Lidia Jorge, Munro Alice, Zadie Smith, Kate Chopin, Ayn Rand, Nellie Bly, Elisabeth Jane Cochrane. Par le biais des citations, des épitaphes, la romancière élève le personnage de Ibba Zayn au rang de penseur, de « féministe » rebelle contre l'ordre masculin établi qui cherche à asservir la femme. Elle aussi, elle a droit à une citation aphoristique dans le titre du cinquième chapitre *« azrg iṛẓan. nlul d ma xf d nlul ? »* (p.59).

Le roman est le genre littéraire « propice au déploiement des points de vue divergents et parfois même contrastés » ; il constitue ainsi un espace romanesque où « s'ouvre ainsi une confrontation idéologique qui est forcément énonciative et poétique » (Souissi, 2017 : 26). Le discours de l'écrivaine-femme, de la narratrice du roman, n'est cependant pas fait d'une seule voix, ne se déroule pas monophoniquement. Le dialogue entre Tara et Xlij tabtti, sa grand-mère, fait ressortir deux points de vue opposés. Xlij est l'image de la femme résignée, soumise, qui se réconforte dans son malheur par une explication fataliste :

> « blq iga argaz inu, walli iyi isti ṛbbi (…) awa kmmi mmaɣ d ṛbbi, hat ntta ad giɣ iskrn timɣarin afad ad nẓẓiḍr i yirgazn nnɣ » (p.96)

Elle essaie même de démystifier le discours révolté de Tara en lui lançant qu'elle se trompe, qu'elle vit dans des illusions : *« kmmin hat tẓḍaṛt asnt akkʷ i waḍu nnm, ur jjun ẓṛiɣ ma ɣ iḍṣa ixf nns zun d kmmi… »* (p.96). Ce point de vue

conservateur est une mise à l'épreuve de celui de Tara. Celle-ci use de l'ironie (*« awa isti am ṛbbi tanyaft, iga am ṛṛwayd igli km ɣ ubluẓ »* p.95) et même du sarcasme (*« sin wanawn n middn ad illan ; middn lli nn ikkan tadduyt, d middn lli nn ikkan…aṣuḍ nns »* p.96) pour tordre le cou à ce discours qui n'honore pas une femme qui vit dans la « servitude » (*« ta nn tissumga ay ann a tabtti ! »* p.95). Ces discours discordants instaurent dans le roman une plurivocalité, un dialogisme qui le dote d'une dimension esthétique indéniable. Comme l'affirme Souissi (2017 : 33) :

> Ces diverses voix, qui traversent l'œuvre romanesque, tantôt dans un rapport harmonique de symbiose, tantôt dans un rapport conflictuel fondé sur la discordance, fournissent au roman sa véritable vivacité, sa respiration profonde et sa richesse.

Ayant accédée à l'écriture par le biais de l'école, la narratrice s'investit de la mission de libérer ses consœurs. C'est l'une des grandes leçons qu'elle a apprise de son professeur Anir : *« tirra hlli ad iẓḍaṛn ad km ssidirnt, ssidirnt dim istis n usun nnm »* (p.45). Elle mène sa lutte contre l'ordre masculin établi et en faveur de l'éveil de conscience de la femme[1]. La narratrice fait observer que lla Timu, une de ses tantes, se sent mieux, devient plus belle et se rajeunit, après l'immobilisation et l'isolement du grand-père. Le dialogue entre les deux instances narratives montre comment la narratrice-personnage a convaincu sa tante et l'a émancipée du mal incurable de *« taysisut »*. En effet, lla Timu développe la métaphore de cette plante nuisible qui se propage et s'enracine partout comme du chiendent. Le mauvais mari est un mal incurable mais inévitable ; comme *« taysisut »* il est implanté en nous, la femme est contrainte de vivre et de composer avec lui. Mais Tara lui démontre que le malheur de la femme provient de sa croyance qu'elle est impuissante, qu'elle doit vivre pour et selon les autres : *« is tssnt mad icqqan ɣ tudrt a lla timu ! ad tɣalt ixf nnm is ur tẓḍaṛt i yat kmmin tɣiyt asnt akkʷ »* (p.98). Ce mal n'est pas causé par la famille ou par la société ; c'est un mal endogène, sa source est dans la femme elle-même qui se tue pour satisfaire les autres au nom des convenances sociales et religieuses : *« ur d blq ad igan taysisut g tudrt nnɣ, ur d amun, ur d imarawn… nkkʷnti ad tt giɣ iẓẓan, d ku ass ar tt nsswa s iḥaburn nnɣ ! ur illi mad icqqan d ad tzri tudrt nnɣ min nkkʷni, ad aɣ lsn ismawn ad akkʷ : amun, tawja, asɣan, argaz, tarwa… ar kiɣ sul ur nssn mad nga ! »* (p.99). Le discours de Tara a exercé sur elle un effet purificateur, cathartique : lla Timu entame une transe où elle danse et chante jusqu'au

[1] On lit aussi dans le premier roman ce vœu de Natir, la narratrice-personnage, se comparant à Zura (Zarathoustra de Nietzsche) : *« ntta ira ad yals i tallit n ufgan, nkki riɣ ad alsɣ ɣas i tin tid, ad tnt araɣ i umzruy, gint tislmadin n tussna d tiẓẓiḍṛa… »* p.49 (Lui il voulait refaire l'existence de l'Homme, moi je veux refaire seulement celle de ces femmes, les inscrire dans l'histoire, pour qu'elles deviennent des maîtresse de la culture et de l'endurance…).

moment où elle a arraché les racines de *taysisut* et s'est libérée des maux qui l'enchaînent et enveniment son être intérieur : *« tmmatti sg tama nu, tṛẓm i uẓawan tawl ar tetthuc mnid inu. Ass ann tḥuc lla timu alliɣ tt kṣuḍɣ, alliɣ laḥ ku tasttiɣt d yuggan g udm nns, tskr g uẓawan d tɣratin imikkuk n tzrgt tẓḍ sis taysisut nns »* (p.100).

Le discours tenu par et sur la femme se veut donc panégyrique, libérateur et régénérateur de l'être-femme, mais polarisé et antinomique de l'autre-masculin. Ce discours n'est cependant pas monocorde, uniforme, puisqu'il dissèque aussi les contradictions de la femme elle-même.

## 4. Polyphonie, intertextualité et fourvoiement du « je »

Le roman *Askʷti n tlkkawt* offre un exemple intéressant d'une femme écrivaine qui s'extériorise en tant que sujet et en tant qu'objet d'écriture. Elle crée un espace scripturaire où elle met à nu, à travers la voix multiple de la narratrice, les heurs et malheurs des femmes mais aussi les siens propres :

> quand la femme décide de s'épancher et de prendre la plume, ce dont elle parle, c'est bien d'elle-même, des misères et des difficultés de sa vie au jour le jour ; en d'autres termes, la femme qui écrit, s'écrit en s'écriant. (Messi Ndogo, 2013 :130-131)

La forme narrative du roman est favorable à cet épanchement qui permet à la narratrice de mieux exorciser ses obsessions, de lancer haut et fort ses cris d'indignation et de fustiger toutes les formes d'enchaînement, de claustration et d'oppression qui empêchent la femme de se réaliser et de s'épanouir. Le parcours de Tara donne à lire un roman d'apprentissage et d'initiation dans la voie militante qui exprime son désir de changement et de réhabilitation. Les études lui offrent cette chance inestimable. Il lutte contre la mentalité masculine, cette ombre du patriarche blq u ḥmmu qui plane sur les autres espaces publics, pour enfin s'imposer dans son itinéraire scolaire. Investie d'une mission libératrice envers les femmes, elle tente d'inverser les rapports de force en faveur de ses consœurs.

Les ressources esthétiques de l'intertextualité donnent à l'auteure la possibilité d'orchestrer une composition narrative riche et profonde. Elle a puisé dans la tradition orale des contes et des paraboles[1] pour illustrer métaphoriquement la situation de la femme : *« uccn d tgdidt »* (le chacal et l'oiseau), *« taɣyult d illis »* (l'ânesse et sa petite) ou encore *« mm waqqa »* (la

[1] Ces formes orales constituent de ce que Achour (1998 : 22-23) appelle « antériorité ancestrale » qui « est constituée de poèmes dits et chantés, de contes et de proverbes transmis d'une génération à l'autre, d'improvisations rituelles, de légendes et de chroniques » et qui trouve son prolongement écrit dans le roman qui l'intègre ici.

femme ayant un seul grain de blé). Le mythe a été aussi exploité. Les femmes de la maison croient en Tanit, déesse de la fécondité, lui vouent un culte secret. Ibba zayn rapporte également le mythe fondateur de l'humanité de Lilit, la première femme d'Adam avant Eve, celle qui lui était égale en tout, mais refusée et remplacée par une Eve soumise et obéissante. Le mythe est intégré dans le récit pour mettre en avant la quête d'un être féminin pur, égal, juste mais non résigné. C'est aussi une apologie de la femme dans sa beauté et son pouvoir insoupçonnable. A l'image du personnage d'Ibba Zayn, démiurge qui se sert de ses pouvoirs occultes (*« nttat lli iẓḍarn ad d tzzugz ayyur zg ignna nns s wakal »* p.57) quand la femme est lésée ou bafouée dans sa dignité.

Le cahier que Tara a reçu de son professeur Anir constitue une stratégie énonciative et intertextuelle intelligente dans la construction du récit. Il a permis à Tara de lire, de découvrir et réfléchir. La découverte des figures emblématiques de l'écriture, de la création et de la lutte féminines a contribué à la formation intellectuelle de la narratrice. Elle les a prises comme modèle à suivre, notamment dans la réalisation de son idéal féminin et dans la concrétisation de son rêve professionnel de journaliste. Le « je » devient alors un déictique personnel polyphonique qui incarne ces voix qui résonnent dans la voix narrative première. N'a-t-elle pas affirmé : *« frkɣ is nn giti illa imikk nɣ kigan zg ku tamɣart g tmɣarin ann »* (p.50) et n'a-t-elle pas entendu Tawayya lui confier dans sa lettre d'adieu : *« iɣ ka yadlli trit ad tssifsust xf wul nnm kra n uẓaẓu, rad iyi nn gim taft »* (p.89) Ces lectures littéraires et philosophiques nourrissent l'esprit de la narratrice et forgent sa personnalité.

Dans l'épisode consacré à Tawayya, la jeune femme aux multiples noms, mariée, maltraitée pour une question de virginité, et qui finit pas s'enfuir et sombrer dans l'alcool dans le café-bar Las estrellas, on assiste, dans un coin du café réservé aux intellectuels et passionnées des lettres, à un défilé de citations philosophique et poétiques, écrites sur des feuilles colorées, dans des langues variées, par des écrivains et des auteurs de tous les horizons : Emile Cioran, Schopenhauer, Plato, Maia Angelo, Nietzsche, Shakespeare, Jalal Eddine Roumi, Anna Akhmatova, Maria Rilke, Ouagrar, etc. Ces sources d'inspiration sont aussi nombreuses que complexes et extrêmes. Elles peuvent être bénéfiques à la narratrice en quête d'elle-même, amis aussi délétères pour le processus de sa construction identitaire genrée.

Encore jeune, la narratrice réalise son rêve de journaliste. Forte de porter l'étendard de ce quatrième pouvoir, elle s'arme de son écriture pour parler du monde. L'enjeu n'est pas aisé ; elle en ressent le poids, la responsabilité et les risques :

> iga uɣanib g tudrt ad inu tamaynut aẓaẓu, ɣ kaygat tizi ɣ t id usiɣ ; ar sis syafaɣ ar iyi ittadd, ar iyi ittadd ar d iniɣ is kcmɣ akal… (p.76)

> ur jjun rxant tirra, amr iɣ rad yara yan tikrkas, tidt nttat tla isnnann, tskr i yixf nns kigan n uwuttu, iɣ tt yad ira yan mani rad sis ikk ! (p.76)

Le retour de la narratrice à son village natal est un échec. Déterminée à en découdre avec le grand-père, elle se voit éconduite, méprisée et traitée de fille d'esclave (*« illis n twayya »* p.94). Le village lui semble comme une autre prison, une autre maison grandeur nature de blq u ḥmmu. Elle s'y sent asphyxiée et décide de le quitter sans pouvoir y semer les grains du changement :

> (…) kra yadlli kkiɣ aylli giti illan ur t jjun iḥml, d ur nniɣ is rad d sar dari yack wass lli rad infl usyafa ad. g urwass ad ar syafaɣ s iman inu lan taqqayt, d kra s riɣ ad gis rwlɣ kra s ar iyi ittḍfuṛ (p.102)

> iɣ gisn anniɣ iriɣ ad nn gɣ ifassn ad d rarɣ aylli cciɣ ɣ udis n inna, illa akkʷ ntta ma ɣ ar ttmaɣeɣ ad tn ttuɣ aliɣ ar takʷiyt n kra n udrar, iriɣ ad tn id giti ssirdɣ (p.102)

Cet étouffement est signe d'une fuite vers l'avant. La narratrice devenue journaliste est déjà excédée par la lourde responsabilité :

> sg wass lli giɣ tanɣmast ad rbiɣ ikʷtman n igzzayn asiɣ tn xf tadawt ! mad iyi tn id ikʷman ! mad riɣ tamasit n yan ! (p.110)

Elle entrevoit l'inutilité d'une telle tâche comme elle a constaté la vacuité de son village et de ses habitants :

> ad ukan luḥɣ alln inu sg wafa ann anniɣ tn id ar fttun ar d tturrin zun d ukan agʷlif n tuḍfin ; ftu…ack d, xf mit ! tuga tudrt nnsn ! (p.102)

> ntta ẓṛiɣ igzzayn n wiyyaḍ, ggammiɣ ad tn sujjiɣ, araɣ xf tmukrisin ggammiɣ asnt asafar, mad issugr iɣ uriɣ kra nɣ akkʷ fllas sawlɣ ! mad akkʷ yadlli riɣ nkki ad tnt asiɣ iɣ rad ka ḍṣṣaɣ g wiyyaḍ ar ḍṣṣaɣ uggar g ixf inu (p.110)

Son monologue intérieur, cette forme intralocutive du dialogisme[1], est révélateur de son débat intérieur, de son déchirement moral et de cette crise existentielle qui met son moi aux prises avec ses doutes. D'où le sentiment de l'absurdité de la vie et de la mission d'écrire :

> mad yadlli trit ad t tinit i umaḍal ur t issn ! zεma ur ssnn wiyyaḍ is illa ẓẓlḍ ! is llan imiɣn ! is illa kra icca kra, kra inɣa kra ! is ar giɣ ttḍṣṣan ixfawn nnɣ ! ay ann issn t ku yan, mad iz riɣ nkki ad asn t sul ttiniɣ ! ad ttalsɣ allas i aylli skarn nttni nit ! (p.111)

---

[1] Le dialogisme intralocutif, dit aussi « autodialogisme » (Authier-Revuz, 1995) et « intradialogisme » (Brès, 1982), « concerne les rapports que le sujet parlant entretient avec sa propre parole. Ce type de dialogisme peut prendre différentes formes : simple reprise d'un dire antérieur du sujet parlant qu'il mentionne à nouveau, commentaire sur son propre dire, monologue s'ouvrant au dialogisme » (Dan Sterian, 2015 : 85).

La fin de l'histoire est certes poétique. Mais vue de l'angle du cheminement idéologique de la narratrice, celle-ci apparait comme fourvoyée, perdue dans sa quête d'elle-même, égarée dans les méandres de l'identité qu'elle cherche à construire. Le fourvoiement se manifeste dans l'auto-phagocytose à laquelle elle se livre, dans l'autodestruction et dans le désir d'une vie bohémienne :

> ssntiɣ ar cttaɣ ixf inu s ixf inu, agʷiɣ ad gis awḍɣ tagara (p.111)
>
> ku ass ar ttiniɣ rad iyi smunɣ, alsɣ i tuska nu, d ku ass ar ttggaɣ amrdul uggar n wass lli fllas izrin, alliɣ ṛmiɣ asiɣ nkki s ixf inu tuzzalt ar iyi zluzzuɣ ! (p.111)

Si la fuite des autres en tant que source de souffrance pour la femme, comme le conseille la mère à la narratrice, celle-ci pousse la dimension différentielle de son être-femme à ses extrêmes. Si *« les critiques (…) ont montré que la littérature féminine, discours féminin par excellence, est un contre-discours »* (Rangira, 2001 :79), la narratrice mène une critique virulente contre l'être masculin envahisseur et oppresseur, mais son discours, fait de voix multiples et tiraillé entre plusieurs confluents philosophiques (Beauvoir, Nietzsche, Cioran, etc.) la fourvoie dans des voies et bifurcations autodestructives qui entament le processus de construction de son être-femme écrivant et voulant réécrire une autre vie pour la femme.

Le récit onirique de Tara éclaire rétrospectivement ce bouleversement. Dans son rêve, Tara a assisté à la métamorphose de sa mère qui lui a révélé une sorte de discours testamentaire : ce qui tue l'être, ce sont les autres (*« tssnt mad inqan taḍfi n tudrt ! mad inqqan yan ? wiyyaḍ »* p.105), et il faudrait briser ces liens pour vivre pleinement. La mère lui trace la voie à suivre : se déconstruire pour pouvoir se reconstruire et entamer une nouvelle naissance (*« tara inu, iɣ riɣ ad iyi ṣkuɣ iqqan d ad xluɣ aylli akkʷ ṣkiɣ »* p.106). La mère évoque une vision autocentrée, égocentrique, idéaliste, où l'identité s'épanouit pleinement loin et sans besoin de cette altérité délétère et mortifère : *« riɣ ad gɣ izlallyn, ad iyi sul ur issn yan ur ssnɣ yan, ad gɣ uraw n wakal sifiriɣ nn ixf inu g walln n willi iqqnn tinu sg wass lli d lulɣ, ad ur syafaɣ s yat, ad ur iriɣ yat, ad diti ur izdi yan ! »* p.106). Si la narratrice s'en prend à l'autre, dans une sorte de discours polarisé, elle comprend finalement qu'elle devra passer par son propre désagrégement, sa propre « solution », opérer la reconstruction de son identité de femme d'abord pour pouvoir ensuite entrevoir celle de l'altérité.

## Conclusion

Dans son roman, Fadma Farras inscrit le féminin comme objet nouveau de la littérature amazighe moderne. Une telle démarche est doublement

subversive : briser le tabou de la centralité masculine de l'écriture narrative amazighe et prendre la plume par une femme qui fustige la domination étouffante du masculin et qui part à la conquête d'autres espaces et de plus de liberté. La forme narrative du « je », aux contours autobiographiques et autofictifs, incarne une multitude de voix, fait résonner des échos énonciatifs, dialogiques et polyphoniques, dans la dynamique de la constitution de son identité d'être-femme qui cristallise une symbiose des voix et des espoirs des femmes dont elle a voulu porter l'étendard de l'émancipation. Mais la configuration antinomique du discours narratif mis en place entre le masculin et le féminin aboutit à une vision autocentrée, focalisée sur la narratrice-femme elle-même, narcissique (Messi Ndogo, 2013 :130). Une vision poussée à l'extrême du fourvoiement et de l'égarement par lesquels la narratrice s'avoue vaincue, lassée, déjà, découragée pas l'insensé de la lutte, l'absurdité de sa mission émancipatrice, obnubilée aussi par toutes ces voix intellectuelles et les échos de ses lectures philosophiques un peu mal digérées. Cet effritement final de l'être-femme est peut-être à interpréter comme le signe du commencement d'un processus de déconstruction régérénratrice.

A l'image des structures socioculturelles et économiques de la société où il émerge, le discours narratif amazighe connaît des mutations importantes aussi bien dans sa thématique que dans son esthétique. Roman polyphonique, *Ask$^{w}$ti n tlkkawt* occupe une place particulière au regard de son écriture et a le mérite d'instituer dans la poétique amazighe une écriture féminine fondée sur la subversion de l'autre, sur l'exaltation poussée de l'être-femme.

Comme le souligne à juste titre B. Didier (1991, 286), « (…) seules les femmes, et depuis une époque récente, depuis qu'elles se sont libérées des modèles et des carcans, peuvent libérer par leur écriture un désir forcément spécifique et étrangement violent : écriture du désir, donc de la transgression, et parce que le désir féminin est plus brimé, plus refoulé par la société, cette écriture découvre un champ nouveau et singulièrement subversif. »

## Bibliographie

Achour, Christiane. 1998. *Noûn, Algériennes dans l'écriture*. Biarritz : Atlantica. p.22, 23.

Bakhtine, Mikhaïl. 1978. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard.

Bakhtine, Mikhaïl. 1970. *Esthétique de la création verbale*. Paris : Gallimard.

Bakhtine, Mikhaïl. 1929. *Problèmes de la poétique de Dostoïevski* (publié après son arrestation)

Bazié, I. et Naudillon, F. 2013. *Ecritures et lectures du féminin dans les littératures francophones*. Ed. Mémoire d'encrier.

Didier, Béatrice. 1981. *L'écriture-femme*. Paris : PUF.

*Ecriture féminine : réception, discours et représentations*. 2010. Actes du colloque international « Ecriture féminine : réception, discours et représentations », organisé le 18 et 19 novembre 2006 au CRASC, Oran, Avec le concours du Groupe de Recherche France – Maghreb. Ecole Normale Supérieure des Lettres et des Sciences Humaines – de Lyon

Farhoud. Samira. 2013. *Interventions autobiographiques des femmes du Maghreb. Écriture de contestation*. New York : Peter Lang Publishing, Inc.

Mezgueldi, Zohra. 1991. « Féminité et création littéraire », in Aicha Belarbi (Dir.), *Corps au féminin*. Casablanca : Editions Le Fennec. p. 39-52.

Naudier, Delphine. 2001. « L'écriture-femme, une innovation esthétique emblématique », *Sociétés contemporaines,* 4 (n° 44), p. 57-73.

Rangira, Béatrice. 2001. « Écriture féministe ? Écriture féminine ? : Les écrivaines francophones de l'Afrique subsaharienne face au regard du lecteur/critique », *Études françaises*, 37(2), p.79-98.

Redouane, Najib. 2006. *Ecritures féminines au Maroc. Continuité et évolution*. Paris : L'Harmattan.

Slama, Béatrice. 1981. « De la « littérature féminine » à « l'écrire-femme » : différence et institution », *Littérature*, n°44. L'institution littéraire II. p. 51-71.

Souissi, Chebila. 2017. *L'énonciation polyphonique dans l'Histoire comique de Francion de Sorel et Le Roman comique de Scarron*. Paris : L'Harmattan.

Sterian, Dan. 2015. « Mikhaïl Bakhtine et la dimension herméneutique du dialogisme littéraire et linguistique », *La Francopolyphonie, 10,* Volume 1. p. 78-87.

Vion, Robert. 2011. « Dialogisme et polyphonie », *Linha d'Água*, 24 (2). p. 235-258.

# 3

---

El Khatir Aboulkacem-Afulay

## Le costume des femmes à Ida Ou Kensous (Anti-Atlas central)



**El Khatir ABOULKACEM-Afulay**
Centre des Etudes Anthropologiques et Sociologiques
Institut Royal de la Culture Amazighe - Rabat

## Résumé

*Dans l'inventaire établi sur le costume marocain dans la première moitié du siècle dernier, Jean Besancenot considère le drapé décoré aḥayk ou tafawwut, que portent les femmes de quelques tribus de l'Anti-Atlas dont celles des Ida Ou Kensous, comme l'une des meilleures pièces de cette technologie culturelle au Maroc. Si le drapé en lui-même est d'une qualité esthétique importante, il est associée à d'autres accessoires comme les parures et les pièces de coiffure comme Tadɣart, amlul et taklma pour former l'habit officiel des femmes à Idaw Kensus. Cette communication a pour objet de présenter les composantes essentielles de ce costume, leurs procédés de fabrication, les techniques et motifs de décoration ainsi que leur mode d'endossement. Il sera aussi question des différents usages de ces pièces en fonction des classes d'âge et des cérémonies sociales et rituelles.*

Dans la recension d'habits et la description généreusement détaillée de quelques tenus vestimentaires en présence dans les régions du Maroc parcourues au cours de la décennie 1930, Jean Besancenot (2000 :104), folkloriste et dessinateur, dit à propos du volumineux drap que porte une jeune fille des Ida ou Nadif : « Ce vêtement représente à mes yeux l'une des plus belles pièces du tissage du pays berbère ». Ce drapé décoré, appelé en fonction de la qualité des fils employés dans sa fabrication *aḥayk*, *taḥaykt, afaggu* et *tafawwut*, est la pièce principale du costume féminin des Ida Ou Kensous, voisins des Ida Ou Nadif et avec lesquels ils partagent un nombre de similarités dans ce domaine. Si le drapé en lui-même est d'une qualité esthétique inégalée, il est associé à d'autres accessoires comme les parures, les chaussures et les pièces de coiffure pour former le costume des femmes de ce groupe, porté notamment à l'occasion des événements marquants de leur vie sociale et rituelle. Le costume est entendu ici dans le sens d'André Leroi-Gourhan (1973 (1945) :199), pour qui, ce terme désigne « les pièces de vêtement qui constituent par leur groupement fixe, la manière normale de se couvrir d'un groupe humain ». La distinction établie par Roland Barthes (1957) entre faits de costume et faits d'habillement permettra par ailleurs de comprendre les changements introduits. Ainsi cette contribution s'encadre-t-elle autour de trois questions : quelle est la composition du costume féminin ? Par quels procédés techniques sont exécutées ses pièces principales ? Comment elles sont associées et se portent-elles ? Et quelles sont les pièces ou les matières qui ont été touchées par les changements induits ?

Les Ida Ou Kensous occupent la grande partie des crêtes de l'Anti-Atlas central et principalement la ligne de la répartition des eaux. L'altitude moyenne dépasse les 1700 m et arrive même, dans certains sommets, jusqu'à 1950 m. Ils sont regroupés dans 24 localités, qui constituent la forme sociale subsidiaire de leur organisation, réparties, suivant le langage des administrateurs des affaires indigènes traduisant l'arabisme employé localement *lfrqt*, entre trois fractions : ayt Ilmgrt, ayt igarn[1] et ayt wanzal. Les Ida Ou kensous se disent originaires de Tamdoult n Ouaqqa. Après sa destruction, ils se sont réfugiés dans les environs de Tata avant de s'installer aux alentours d'Igherm, localité située dans les Ayt Wanzal et qui a constitué le lieu de mise en place du poste des Affaires Indigènes après leur soumission aux troupes françaises en 1927 et a demeuré, après l'indépendance, le pôle administratif central de toute cette partie de l'Anti-Atlas central. Dans le jeu des alliances, ils faisaient partie de la ligue Igouzouln bien que parfois les *fraction*s peuvent être séparément solidaires de deux parties opposées.

[1]Cette *fraction* faisait autrefois partie intégrante des ayt ilmgrt, elle ne s'est séparée du groupe mère que récemment pour occuper les lieux de leurs anciens azibs (Laumalé, 1941).

D'un point de vue administratif, cette *taqbilt* fait partie du cercle d'Igherm et de la province de Taroudant (Région Sous-Massa). Les localités qui la forment étaient, depuis la réforme des Jemaas administratives de 1951 regroupés dans la même commune rurale, mais elles sont réparties, dans le dernier découpage électoral, entre la commune rurale de Sidi Bouâl et la municipalité d'Igherm. Si cette dernière regroupe toutes les localités des Ayt Wanzal, la commune de Sidi Bouâl, constituée par le dernier découpage, comprend, outre les localités Ayt Ilmgert et Ayt Igaren, celles des Idaw Martini, qui faisaient autrefois, dans le cadre des structures tribales traditionnelles, partie de la confédération Issafen.

Le mode de vie repose essentiellement sur la culture des céréales et l'élevage. Dans ce cadre, les cultures pluviales assurent la majeure partie de l'orge qui constitue l'élément de base de la nourriture. Quant à l'élevage, il est basé sur deux espèces, les moutons et les chèvres avec une proportion nettement supérieure des premiers. Dans la pratique de cette activité, ils combinent le maintien en troupeau collectif résidentiel d'un nombre limité de têtes et l'envoi en mouvement vers les parcours supplémentaires des *azibs* ou éloignés l'essentiel du bétail. L'élevage fournit, outre le lait et les sacrifices pour les jours de fête, la laine pour la fabrication des tissages d'habillement et d'ameublement.

## Sources et procédés de fabrication

Si la situation actuelle présente une anarchie vestimentaire inédite, il est possible de reconstituer les traits caractéristiques du costume féminin des Ida Ou Kensous en se fondant sur des sources documentaires différentes. Outre les matériaux recueillis sur place, c'est à partir de la fin du 19ème siècle et début du 20ème siècle que nous disposons de descriptions qui permettent à la fois de dégager les traits fondamentaux des vêtements et de saisir les facteurs de changement, leurs rythmes et caractérisations

La documentation disponible est relativement suffisante. De ce point de vue, le travail de J. Besancenot constitue une référence capitale qui permet de saisir les pièces qui forment l'habit officiel d'une *takensoust* dans la première moitié du 20ème siècle, au moment où commencent les grands bouleversements avec la colonisation et l'accroissement des échanges avec les autres régions du pays. Outre le croquis établi d'une femme dans sa tenue vestimentaire complète, il a fourni une description minutieuse du drapé décoré et des autres accessoires comme la parure, la coiffe et les chaussures. Nous devons également à Besancenot un fonds iconographique comportant des images illustratives. Il est à noter que, dans un domaine où la description, quelle que soit son degré de précision, reste tout de même défaillante, l'image photographique se révèle extrêmement précieuse.

Notons que les actes de mariage établis dressent minutieusement la liste du patrimoine vestimentaire de la mariée. Ils renferment des informations intéressantes sur les pièces de vêtement et de parure en circulation et leur valeur à un moment donné de l'histoire d'un groupe. La liste suggère parfois aussi le lieu de leur fabrication ou du moins de leur utilisation.

Les indications de *Reconnaissance au Maroc* du Père Charles de Foucauld (1998), qui a parcouru les tribus voisines à la fin du 19ème siècle, permettent outre de savoir que la laine blanche constitue le matériau exclusif de la confection des vêtements dans la région et de saisir les facteurs et les foyers de transformation vestimentaire. Au-delà de sa dimension descriptive, les notes ethnographiques très intéressantes d'Adam (1952 :459-485), discernent le rôle de la compétition inégalée entre les vêtements locaux et leur matière première avec les tissus et les lainages d'importation européenne dans la l'apparition de nouveaux types de tissus et de pièces. Les remarques intéressantes formulées par A. Amahan, éclairent, à propos des Ighojdamn dans le Haut-Atlas, les caractéristiques du costume local et les rythmes des changements. Notons dans le même sens les notices ethnographiques écrites en tachelhit par les collaborateurs de Roux, elles renseignent notamment sur les méthodes employées dans le travail de la laine, décrivent les costumes que portent les différentes catégories sociales et relèvent les facteurs de transformation vestimentaire. Il convient enfin de signaler le travail illustré de Rabaté et Sorbier (2007). Tout en détaillant les procédés et techniques employés dans la fabrication des vêtements, il présente la diversité des pièces et leurs variations régionales et décrit, dans la partie consacrée à la vallée du Sous, les caractéristiques techniques du drapé et des décors employés pour son embellissement.

Le croisement des résultats tirés de ces documents avec les éléments recueillis sur le terrain fournit, sur la question, des renseignements suffisants. C'est à partir de l'analyse et de la comparaison de ces matériaux que nous avons dégagé les éléments susceptibles de nous orienter dans la définition de l'état du costume féminin au début du siècle dernier et des pièces fondamentales qui le composent et dans l'identification des facteurs des changements et leurs effets.

Le terme générique employé localement pour désigner le costume, le vêtement et l'habillement est *timlist* (pl. *timlsa).* Ce mot dérive de *ls,* verbe qui signifie : se vêtir, s'habiller et endosser un vêtement. Sans évoquer les emprunts à l'arabe comme *lksut* et *lḥwayj*, d'autres mots sont attestés et peuvent s'appliquer pour désigner les vêtements sans en spécifier le type ou la quantité. On citera à titre d'exemple les mots *ibrdan, ihdumn, iqcucn,* un ensemble de termes sont également utilisés pour nommer des tenues vestimentaires, des pièces, des accessoires et des parures.

La fabrication des vêtements est une activité exclusivement féminine. Avant l'importation, au cours de la première moitié du siècle dernier, de cotonnades d'origine différentes, les femmes utilisent principalement la laine dans la confection des pièces constitutives de leur costume[1]. Cette matière, qui est la seule fibre textile produite localement, provient souvent de l'élevage familial ou acquise en échange de pièces exécutées et des aliments. Elle peut être aussi achetée dans les souks locaux et les foires annuelles. Sa préparation est un processus long et minutieux[2]. Sans détailler tous les procédés techniques mis en œuvre dans cette opération, il convient de noter que la femme procède d'abord à un nettoyage méticuleux de la laine entassée après la tonte ou l'achat. Elle est dépoussiérée, lavée et démêlée *afssay* avec soin pour effectuer le triage et séparer les qualités de laine. C'est pendant cette étape de la chaîne de production que les fibres, qui seront utilisées pour la fabrication des fils de chaîne, appelées *idd*, sont séparées de ceux de la trame, désignées par *ulman*[3]. La nature des fibres détermine par la suite la méthode et les outils qui seront employés. Les fils de chaîne sont peignés. Filés avec soin et application pour qu'ils soient plus forts et fins, ils sont constitués en boule (*ad ttuskurn*) pour maîtriser l'opération de l'ourdissage pendant le montage du métier à tisser. Quant aux autres, ils sont cardés (*ttuqrcln*), filés et préparés sous formes de longues mèches pour faciliter leur utilisation pendant le tissage.

Le montage du métier à tisser, que résume localement l'expression *gr aṣṭṭa,* est une étape centrale et importante dans la chaîne de production, elle est ainsi entourée de représentations symboliques et, par conséquent, nécessite l'observance des gestes, des interdits et des paroles propitiatoires. Après le montage effectué souvent au seuil de la maison, il est procédé à son installation dans le hall principal ou dans une salle éclairée. Le métier utilisé est vertical (Sorber, 2007 : 39-46 et Lefébure, 2010 :115-135), la pièce à exécuter détermine sa taille et sa composition. Celui utilisé pour le tissage des voiles féminins *tidɣarin* est de petite dimension que celui monté en vue

[1]En plus de vêtements féminins, la laine constitue la matière principale dans l'exécution des habits masculins, des éléments mobiliers et de transport des objets et des aliments.

[2] Il existe une riche documentation sur la description du travail de la laine, je citerai en particulier les observations de M. Gaudry (1998) sur les Chaouias d'Algérie et la contribution de Frieda Sorber (2007 : 25 :89) au livre sur *les Costumes berbères du Maroc*. Notons aussi des indications intéressantes sur les techniques employées et la terminologie locale contenues dans une courte notice écrite en tachelhit par l'un des collaborateurs, probablement Ssi Mohamed Lakhsassi ou Sebbar, d'Arsène Roux (1955 :79-80) consacrée à ces opérations dans la tribu de Lakhsas (Anti-Atlas occidental).

[3] Ce terme, dérivé du verbe *llm* filer, s'applique aussi pour nommer les lainages industriels achetés sur le marché et prêts à être utilisés.

de la confection des autres tissus plats destinés autant à l'habillement qu'à l'ameublement. D'autres techniques que le tissage sont employées dans la fabrication de certaines pièces de costumes. Les femmes fabriquent les ceintures, *tasmrt*, en employant la méthode de passementerie. Les résilles enfermant les cheveux (*taklma*) et les bandeaux (*amlul*) qui fixent le voile sur la tête sont confectionnés en sprang. Notons aussi que les chaussures et les bijoux, en dehors des colliers et les diadèmes composés par les femmes en recyclant des objets anciens, s'inscrivent dans un autre processus de fabrication et de commercialisation.

## Composantes du costume et mode de port

Les femmes s'habillaient essentiellement d'un vêtement drapé disposé autour du corps[1]. Avant l'adoption d'étoffes importées et de textures variées, il n'est ni cousu ni taillé et fabriqué localement en laine. Constituant la pièce essentielle, ce drapé est associé avec d'autres pièces de coiffure, de parures et des chaussures dont le groupement selon un ordre et une disposition particulière forment la manière locale standard de se vêtir. Dans ce cadre, les accessoires tiennent une place importante dans l'ordre du groupement et alternent ou conjuguent des rôles fonctionnels, esthétiques, significatifs et propitiatoires.

Avant l'adoption de sous-vêtements dont les différents types de chemises comme *ccayt*, *toublit*, *taqcabt*, *lqftan*… l'étoffe se drape sur le corps nu. Faite en laine, elle comporte, en fonction des saisons et de la qualité de la laine et le mode de filage employé, deux types : l'*aḥayk* et la *tafawwut* ou *tafaggut*. Le premier est fabriqué de fils de laine peignés et fins alors que la laine utilisée dans la confection de la *tafawwut* est un peu grossière.

Longue pièce qui mesure plus de 3 m de longueur plus un mètre trente, elle est rehaussée, au niveau des angles et des bordures, de motifs décoratifs multicolores tissés ou teints (*iklan*) et des pompons, *tiwckinin*. La décoration des tissus s'obtient par trois techniques : le tissage des fils de qualités et/ou de couleurs différentes, l'application d'une teinte souvent du henné et l'exécution de broderie et parfois de passementerie. Outre le jeu des couleurs

---

[1] Il est à noter que cette particularité vestimentaire est restée la même durant plusieurs siècles. Sans multiplier les exemples contenus dans les chroniques, notons qu'Ibn Khaldoun (1852, t. I : 167-168) a fait, au 14ème siècle, du port du drapé en laine et du burnous l'une des caractéristiques du costume des Amazighes. Il écrit : leurs habillements et presque tous leurs autres effets sont en laine. Ils s'enveloppent de vêtements rayés dont ils rejettent un des bouts sur l'épaule gauche, et par-dessus tout, ils laissent flotter des burnous noirs. Ils vont, en général, la tête nue, et de temps à autre ils se la font raser ».

et les qualités de laine alternées et l'ajout de fils de coton, les motifs décoratifs sont produits par l'opposition, l'alignement et la juxtaposition ou par la composition des symboles qui sont à la base du répertoire symbolique amazighe essentiellement géométrique (triangle, chevrons, losange, points, carré…). La mémoire constitue le ressort fondamental de l'inspiration artistique des tisseuses. Ces dernières se nourrissent de la mémoire des gestes, des couleurs et des motifs et, en entretenant cette inspiration, elles fabriquent les fondements et les traits de l'identité collective de leur communauté. Le drapé est ainsi le témoin du développement d'une expression artistique raffinée. Il porte à la fois la mémoire du groupe et l'identité artistique de la propriétaire/créatrice. S'il est difficile, au niveau du drapé, de distinguer une femme pauvre d'une autre riche, la rivalité vestimentaire se joue plus dans l'innovation esthétique. Le drapé est le lieu de l'expression puissante du talent artistique de la femme.

La caractéristique principale du drapé est qu'il est ainsi agrémenté avec de belles décorations saisissantes. Le drapé décoré et particulièrement celui fait en fils fins, appelé *aḥayk* ou *taḥaykt*, est la variété la plus élégante et prisée. Elle est portée pendant les occasions marquées et surtout pendant les mariages, les foires patronales et l'exécution des danses collectives d'*aḥwac*.

Le drapé est retenu au niveau des épaules par une paire de fibules ou de simples agrafes. Les fibules présentent une grande variété stylistique au niveau de la forme, des décors et des matériaux utilisés. Elles sont en argent et finement travaillées et rehaussées de niellé ou d'émaux de couleurs différentes. Associées avec d'autres bijoux, elles constituent, suivant la remarque de Besanceont, une des parures les plus remarquables dans le monde rural marocain. Notons d'abord la chaine qui relie les paires de fibules ou des épingles. Appelée *asrsr* ou, d'après Besancenot, *aruz*, elle peut être une simple chaine d'argent ou une composition de pièces variées avec une boule ou une amulette au milieu. C'est cette chaine qui forme le support ou la limite inférieure de la parure qui meuble esthétiquement la poitrine comme les colliers d'argent, ceux mélangés avec des boules d'ambres et du corail, ceux composés de verroterie unicolores ou de couleurs variés ou le collier réservé aux femmes mariées fait des clous de girofle séparés au milieu par une pièce d'argent. Quant aux grandes boucles d'oreilles, *tixrsin uglnin*, les diadèmes et les bandes enroulés sur la tête, ils intègrent la coiffe qui, outre ses fonctions esthétiques, a une signification sociale et identitaire. Contrairement au drapé, les parures, qui comportent également des variétés de bracelets et de bagues, la qualité et la densité des bijoux portés sont un signe de richesse.

Il est serré à la taille par une ceinture. Appelée *tasmrt*, elle est faite en laine tressée et teinte en rouge et noir. Elle est longue et enroulée plusieurs fois autour de la taille. Elle mesure environ trois mètres. Si les agrafes permettent

de maintenir le drapé au niveau des épaules et d'ordonner les pans au niveau du dos et de la poitrine, la ceinture, au-delà de ses fonctions rituelles notamment au cours des cérémonies de mariage, joue un rôle dans la disposition des pans pour aboutir à une apparence rentable des décors qui agrémentent les bords et les coins inférieurs du drapé. En effet, le mode de port du drapé est soigneusement réfléchi pour permettre la mise en relief des angles et des bordures décorées. Il s'exerce par un jeu de superposition des plis suspendus au-dessous de la ceinture et des angles agrafés au niveau des épaules. Les contours du corps disparaissent complètement dans l'enveloppe et laissent apparaître l'œuvre artistique de la femme qui le confectionne et le porte.

La coiffure marque une différenciation statutaire. Si les jeunes filles portent dans la vie quotidienne un simple carré noir, elles préparent pendant la saison des fêtes une coiffure sous forme de petites nattes tressées, appelées *tuzrurin*, tombant comme des grappes sur le dos et se terminent au niveau de la ceinture par de petits coquillages reliés, *tighlalin*. Elles reposent sur un carré de lainage de couleurs différentes, finement agrémenté d'objets (verroterie, miroirs…) et de décors brodés et accroché aux agrafes du drapé.

Les femmes mariées des Ida Ou Kensous mettent un voile de laine orné de dessins géométriques teints au henné, des rayures et des zigzags faits en filet de coton dont le blanc contraste avec la couleur écrue de la laine et des franges en petits fils tressés de couleurs différentes. Appelé *tadyart*, il est retenu par un bandeau en laine noir fabriqué en employant la technique du sprang, *amlul*. Il représente la marque d'un nouveau statut social. Il est à noter que le voile orné est une pièce capitale de la tenue vestimentaire de cet espace et forme une des dernières pièces fabriquées localement en laine et une curiosité des collectionneurs dans les années 1990 et 2000. Notons enfin que les babouches présentent une diversité au niveau des formes, des contreforts montants et des motifs décoratifs. Le fait que la région est un des foyers important des cordonniers dont une grande partie émigrent et grossissent les corporations de Marrakech, les types de chaussures sont en constante évolution.

Il en résulte que dans les faits de costume se conjuguent les processus de confection et de groupement des pièces par un mode de port spécifique. Ce sont des objets qui se fabriquent dans des procédés différents et se regroupent dans un ordre établi. Le costume implique ainsi outre un savoir-faire et une dextérité dans la confection et la composition des pièces, un autre savoir lié à faire voir le talent artistique des femmes. Dans ce cadre, le mode de port apparaît central dans cette opération, il exige de mesurer les longueurs et les largeurs, d'agencer les coins et les bords ornés pour mettre en relief l'élégance et la valeur esthétique du drapé et des voiles confectionnés.

## Mutations et état actuel

Si la situation présentée constitue le mode dominant au cours de la première moitié du siècle dernier, certains éléments ont profondément changé et d'autres résistent sous des formes différentes. Il convient de souligner que les communautés rurales sont communicantes et ont toujours entretenu des échanges aussi bien des produits locaux, des cotonnades et tissus d'origines variées. Les foires saisonnières et les mariages entre les tribus constituent des occasions d'enrichissement du répertoire local surtout au niveau des motifs d'ornement, des coiffures et des parures. Comme le dit à juste titre Roland Barthes (1957 : 431) « le vêtement est bien, à chaque moment de l'histoire, cet équilibre de formes normatives, dont l'ensemble est pourtant sans cesse en devenir ». Si la recension d'habits dans les actes notariaux peut aider dans la datation de l'apparition d'une pièce, son origine et même son prix, il est difficile de savoir quand elle est réellement adoptée et s'est transformée en un fait de costume. C'est à partir de la fin du 19ème siècle que nous possédons des indications permettant la saisie historique de la transformation du costume féminin dans la région et les principaux facteurs qui interviennent dans ce processus.

Tout en soulignant le port généralisé du drapé en laine dans les contrées traversées de l'Anti-Atlas dans sa *reconnaissance au Maroc*, Ch. de Foucauld (1998), l'un des premiers explorateurs qui ont traversé les tribus voisines des Ida Ou Kensous, a tracé les ondes de diffusion des cotonnades d'importation européenne et soudanaise annonçant l'intégration progressive et pérenne de la région à l'économie environnante et offre des éléments dans la perspective de saisir les conditions favorisant l'évolution du costume comme les échanges des produits locaux et la commercialisation des tissus étrangers. Il note, à titre d'exemple, que le marché de Taznakht constitue un foyer régional de diffusion élargie des tissages dont les *Ixnifn*, ces capes masculines de qualité et de motifs particuliers (*op.cit.* : 110). L'oasis de Tissint, de par sa position stratégique, est au cœur d'un réseau d'échanges important, il fait circuler dans le Sud marocain les cotonnades soudanaises *lkhnt* et les aiguilles (*op.cit.* : 126), encourageant en conséquence le développement des vêtements cousus.

Si la présence de ces échanges a joué un rôle dans l'évolution du costume par l'ajout des pièces (sous-vêtements cousus) et la substitution des matières employées dans la confection des drapés et des accessoires, la mise en route du Protectorat a entraîné ces communautés dans une dynamique soutenue de transformation. Les études effectuées pendant cette période montrent la compétition inégalée entre les habits locaux et leur matière première avec les tissus et les lainages d'importation européenne. La laine est progressivement délaissée au profit d'autres fibres moins chères et plus élégantes. D'autres

pièces fabriquées dans les villes ou dans d'autres régions rurales sont adoptées. Les études effectuées sur les autres groupes soulignent le rythme rapide des changements. Laoust (2012 : 129) constate, à propos du Haut-Atlas, que « le costume des citadins se répand de plus en plus ; ceci tient à ce que les cotonnades d'importation européenne et les vêtements confectionnés sont vendus dans tous les marchés à des prix accessibles à toute bourse berbère ». Et comme le suggère A. Adam (1952 : 462), qui a enquêté dans un terrain voisin, les Ammeln, le prix des cotonnades est très concurrentiel. « Pour ceux qui ne tissaient pas eux-mêmes, un *afaggu* (vêtement de laine) coûtait en 1914 douze douros *hassanis*, tandis que l'*izar* de coton ne coûtait que trois francs *hassanis*. Comme les cotonnades se révélaient en outre plus agréables à porter, elles eurent tôt fait de supplanter la laine ».

Il est utile de mentionner que l'installation des agents de l'administration centrale dans les régions rurales aide à la diffusion de pièces confectionnées en ville, du moins au sein des familles aisées et des catégories socioprofessionnelles[1]. Une intéressante notice ethnographique, écrite dans les années 1940 et en variante locale de la langue amazighe le tachelhit sur le vêtement en territoire Achtouken par le collaborateur de l'amazighisant français Arsène Roux (1955 : 23-26) Ssi Brahim Akenku apporte un éclairage sur cette situation. Il distingue les costumes en fonction de leurs types et matériaux par rapport aux catégories sociales qui les revêtent. La présence des hommes du pouvoir, en particulier les caïds, est soulignée comme un facteur important. La description de leur tenue vestimentaire montre la domination des habits d'origine citadine. Leur style vestimentaire est ainsi nettement différencié du costume des locaux et exerce un attrait sur les membres des familles aisées qui ne tardent pas à leur empboîter le pas. La qualité des tissus et le nombre des pièces portés marquent ainsi une distinction sociale entre *willi jhdnin* (riches)*, lqyud* (caïds) et *ddrawc* (pauvres ou masse).

Au cours de cette période, le costume féminin se caractérise par la persistance du drapé décoré en laine, par l'ajout croissant des sous-vêtements, l'enrichissement du répertoire des bijoux et des chaussures et l'intégration progressive des autres matières dans la confection du drapé surtout *lkhnt* (cotonnade soudanaise de couleur bleu) et *toubit* (cotonnade noire). Les documents iconographiques accumulés lors des tournées de Besancenot dans la région renseignent surtout sur le costume porté pendant les occasions marquées (drapé en laine décoré, parure, chaussures) et ne donnent aucune indication sur le vêtement couramment endossé constitué

[1] Il est intéressant dans ce cadre d'étudier le costume porté par les *rrways*, chanteurs et musiciens itinérants chleuhs, qui s'inspire des vêtements des élites rurales comme les caïds. Le fait qu'ils représentent un type particulier de poètes de cour a aidé dans l'adoption du vêtement marqué socialement que de se vêtir des habits locaux.

souvent d'un simple drapé en fils de laine grossier sans ornement retenu aux épaules par de simples agrafes ou parfois par un nœud fait sur la base de noix et filet de laine. C'est ce drapé grossier qui a été remplacé par le *toubit*, après la généralisation des cotonnades industrielles.

L'accès du pays à l'indépendance a intégré définitivement ces communautés au marché national et s'est accompagné d'une densité des échanges et d'un attrait croissant vers les formes de la vie urbaine. Cette situation a engendré un abandon croissant de certaines matières et l'adoption de pièces et des accessoires variés et a créé une forme de désordre vestimentaire, la diversité des influences et leur rythme rapide ne permettant plus la constitution d'un modèle de référence commun et dominant. Les normes qui structurent les comportements vestimentaires sont fortement affaiblies. Les constations d'Ali Amahan (1998 :233-247) à propos des Ighoujdamn dans le Haut-Atlas, qu'il résume dans l'expression ''du drapé au jean'', peuvent être appliquées, pour une bonne part, à la situation du costume féminin chez les Ida Ou Kensous et ses transformations.

Si les changements constatés d'après les témoignages recueillis sont lents favorisant le maintien dans un relatif équilibre du système, ils sont devenus plus rapides vers les années 1980. Pendant les premières années de l'indépendance, ils n'ont affecté que le nombre, la qualité et la variété des robes qui se portent au-dessous du drapé, des bijoux et des chaussures et légèrement l'introduction de nouvelles matières dans le choix des étoffes drapées. Mais avec l'accélération du rythme de l'ouverture de la région avec l'extérieur et l'installation saisonnière et définitive des familles dans les milieux urbains, ils se sont intensifiés transformant rapidement la tenue vestimentaire. Au-delà même de l'abandon de la laine dans la fabrication du drapé et l'adoption d'étoffes de matières et origines différentes préparées (coupure, broderie mécanique) par des tailleurs dans le souk hebdomadaire, la coiffe des jeunes filles, qui a résisté jusqu'aux années 1980, commence à disparaître jusqu'à céder dernièrement la place au voile islamique. Les ceintures tressées cèdent la place aux modèles citadins fabriqués en cuir et en métaux. L'or séduit de plus en plus les femmes des familles aisées. Sans multiplier les exemples, nous pouvons dire que, actuellement, le costume se conjugue dans le respect d'une grammaire héritée du passé, que traduisent l'ordre du groupement des pièces et le mode de port, et l'accueil des matériaux venus d'ailleurs. Il se caractérise ainsi par une liberté de choix des étoffes et des accessoires et par la préservation de la modalité du drapé comme pièce essentielle.

En guise de conclusion, nous pouvons dire que ces quelques indications permettent de saisir certains aspects et caractères du costume féminin des Ida Ou Kensous et ses transformations. Elles suggèrent que bien qu'il garde, au niveau de la coupe et de la manière de se vêtir, certaines de ses traits

caractéristiques, il est ouvert aux influences multiples en intégrant et adaptant des pièces et des matériaux d'origines très différentes. Le rythme accéléré et croissant des évolutions sous le protectorat et après l'accès du Maroc au statut de pays indépendant l'a engagé dans une situation où les règles collectives qui permettent d'organiser et de canaliser les changements et adoptions se fragilisent en créant une situation de désordre vestimentaire.

## Bibliographie

Adam, A., « Le costume dans quelques tribus de l'Anti-Atlas », *Hespéris*, 1952 : 459-485.

Amahan, A., « Le Costume traditionnel », in *Civilisation marocaine. Arts et cultures*, Sijelmassi, M., Khatibi, A. et El-Moujahid, El., Casablanca, Eds Oum, 1996 : 212-217.

Amahan, A., *Mutations Sociales dans le Haut-Atlas. Les Ghoujdama*, Paris/Rabat, Editions de la MSH/La Porte, 1998.

Barthes, R., « Histoire et sociologie du Vêtement. Quelques observations méthodologiques », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, n°3, 1957 : 430-441.

Besancenot, J., *Costumes du Maroc*, Casablanca, Eds La Croisée des Chemins, 2000.

Chatinières, P., *Dans le Grand Atlas marocain. Extrait du carnet de route d'un médecin d'assistance médicale indigène 1912-1916*, Paris, Librairie Plon, 1919.

Chevrillon, A., « Au Maghreb.», *La Revue de Paris*, mars-avril 1918 : 673-697 et mai-juin 1918 : 449-473.

Doutté, E., *Missions au Maroc. En tribu*, Rabat, Dar Al Aman, 2015 (1914).

Drummond-Hay, J., *Le Maroc et ses tribus nomades,* traduit de l'anglais par Mme Louise SW.-Belloc, Paris, Imprimerie Arthus Bertrand, 1844.

Foucauld, CH. De, *Reconnaissance au Maroc (1883-1884)*, Paris, L'Harmattan, 1998 (1888).

Gaudry, M., *La femme chaouïa de l'Aurès*, Paris/Batna, Eds Awal/Chihab, 1998(1929).

Ibn Khaldoun, *Histoire des Berbères et des dynasties musulmanes de l'Afrique septentrionale*, traduit par le M. le Baron de Slane, Alger, Imprimerie du Gouvernement, t.I : 167-168, 1852.

Jacottin, M., « La laine, richesse des Berbères », in *Les Berbères, de rives en rêves,* Abbaye des Doualas, Eds Sépia, 2008 :111-117.

L'Africain, L., *De l'Afrique, contenant la description de ce pays*, Paris, Imprimerie du Gouvernement, 1830.

Laoust, E., *Mots et choses berbères. Note de linguistique et d'ethnographie, dialecte du Maroc*, Casablanca, Editions Frontispice, 2012 (1920).

Lefébure, Cl., « Linguistique et technologie culturelle : l'exemple du métier à tisser vertical berbère », *Technique et Culture*, 54-55, 2010 : 115-135.

Lempière, G., *Voyage dans l'Empire du Maroc et le Royaume de Fez, fait pendant les années 1790 et 1791,* traduit de l'anglais par M. de Sainte-Suzanne, Paris, Imprimerie Cordier et Legras, 1801.

Leroi-Gourhan, A., *Evolution et techniques. Vol. II : milieu et techniques,* Paris, Albin Michel, 1945 (1973).

Rabaté, M-R. et Sorber, F., *Costumes berbères du Maroc. Décors traditionnels*, Courbevois, ACR Editions Internationales, 2007.

Robert, A., « Les Oulad Ahmed ou Moussa. Acrobates marocains », *Annales Africaines*, 31 année, n°20, p.240, 1919.

Roux, A., *La vie berbère par les textes. Parlers du Sud-ouest marocain (tachelhit). Première partie : La vie matérielle*, Paris, Eds Larose, 1955.

Sefrioui, A., *Costumes africains et parures. Maroc, Haut-Atlas et Sud*, Casablanca, Guibert, 1982.

Segonzac, R., *Voyages au Maroc (1899-1901),* Paris, Armand Collin, 1903.

Westermarck, E., *Les Cérémonies du mariage au Maroc*, traduits de l'anglais par J. Arin, Paris, Ernest Leroux, 1921.

Wharton, E. *Voyage au Maroc*, Paris, Editions du Rocher, 1996.

# Annexes

(Photos)



**Photo 1 :** Jeune fille des Ida Ou Nidif portant l'*afagou*, drap décoré (Besancenot, 2000 : 105)



**Photo 2 :** Femme mariée des Ida Ou Kensous en costume officiel (Besancenot, 2000 : 107).



**Photo 3 :** Jeune fille portant *tamelḥaft*, drap en tissu industriel et un voile religieux ; cette photo montre que bien que les matériaux utilisés dans la confection des habits ont complétement changés la manière de les porter demeure inchangée (photo tirée de la page facebook *Igherm tamazirt inou*).



**Photo 4 :** Pièces constitutives du costume des Ida Ou kensous exposées au musée berbère au jardin Majorelle, Marrakech (femmes berbères du Maroc, Fondation Pierre Bergé-Yves saint Laurent, Paris, Eds Artlys, 2014 : 138).



**Photo 5 :** Collier en clous de girofle endossé particulièrement par des jeunes femmes mariées (collection privée, photo Abdellah faddah).



**Photo 6 :** *Tinzaggin*, collier emblématique des femmes des Ida Ou Kensous (collection privée, photo Abdellah faddah).

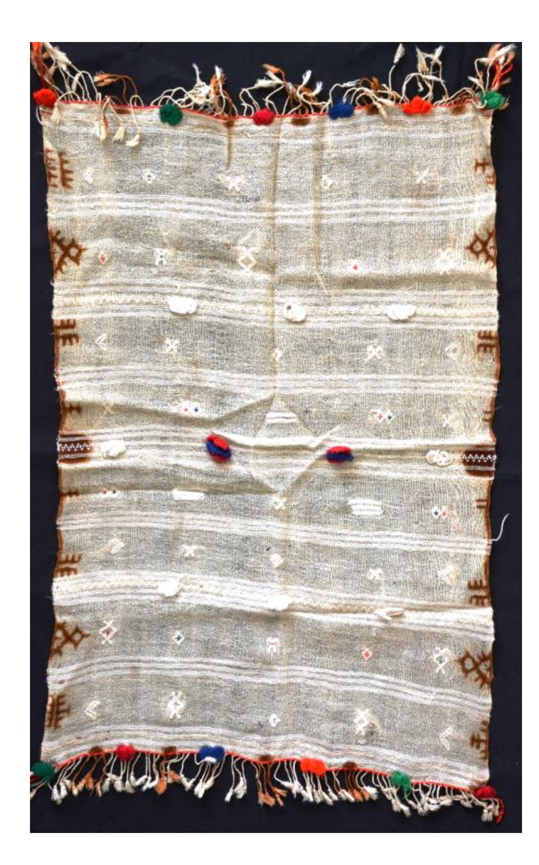


**Photo 7 :** *tadɣart*, voile façonné en fils fins de laine et de coton aux motifs obtenus par application de henné, il est porté par les femmes mariées (collection privée, photo Abdellah faddah).



**Photo 8 :** *idukan*, babouches portées par les femmes, cette paire date des années 1960 (collection privée, photo Abdellah faddah).



**Photo 9 :** Du fait que le drap décoré (*aḥayk* ou *afagou*) est abandonné face à la déferlante vague des tissus industriels importés, il est parfois utilisé comme déguisement dans les pratiques carnavalesques inchangée (photo tirée de la page facebook Igherm tamazirt inou).

# 4

---

Fatima Zahra OUFARA

## Le tapis des Ait Ouaouzguite :
## une création féminine aux couleurs de la terre



**Fatima Zahra OUFARA**
Ecole Nationale d'Architecture de Marrakech

## Résumé

*Le tapis des Ait Ouaouzguite (*tazerbit n'Ayt Ouaouzguite*) est un tapis amazighe connu et réputé au niveau national et international. Une enquête par entretiens semi directifs a été menée auprès des femmes amazighes impliquées dans le processus de fabrication de ce tapis dans les communes de Taliouine et Taznakht. Les résultats ont révélé plusieurs informations relatives aux processus de création des colorants naturels utilisés dans la confection de ce tapis et ce à partir des produits principalement végétaux.*

Le tapis des Ait Ouaouzguite (tazerbit n'Ayt Ouaouzguite) est un tapis amazighe connu et réputé au niveau national et international. Il s'agit d'un tapis dense, fait à la main par des femmes[1]. Ce tapis et qui se distingue par ses formes géométriques, ses signes et symboles mais aussi par ses multiples représentations qui reflètent les couleurs de la terre. Le jaune, l'orange, le vert et le rouge sont autant de couleurs utilisées dans ce tapis et qui sont issus d'un processus créatif de fabrication des colorants sur la base de produits naturels.

A partir d'une série d'entretiens semi directifs réalisés avec des femmes amazighes impliquées dans le processus de fabrication de ce tapis dans les communes de Taliouine et Taznakht, nous avons pu relever plusieurs informations relatives aux processus de création des colorants à partir des produits naturels principalement végétaux. Nous avons, tout d'abord, inventorié la liste des produits naturels locaux utilisés pour la préparation de ces colorants puis nous nous sommes focalisés sur trois produits à savoir le Safran (couleur jaune à bleu), la garance (couleur rouge) et le henné (couleur orange)[2]. Nous avons ensuite analysé ces processus créatifs ainsi que les savoirs faires traditionnels liés à la confection des colorants à partir de ces trois produits.

Dans le présent article, nous commencerons, en premier lieu, par une description de la tribu des Ait Ouaouzguite, sa situation historique et géographique ainsi que les caractéristiques de sa population. Ensuite, nous présenterons la tradition du tissage chez les femmes de cette tribu avant de mettre en exergue les caractéristiques de leur tapis, ses formes géométriques et ses différentes couleurs. Nous exposerons, ensuite, les résultats de mon enquête de terrain relative au thème de la créativité féminine dans le coloriage du tapis chez les Ait Ouaouzguite. Enfin, nous exposerons les trois processus créatifs féminins relatifs à la fabrication des colorants à partir des produits naturels suscités.

## 1. Les Ait Ouaouzguite : amazighes du massif de Siroua

Les Ait Ouaouzguite sont une confédération de tribus amazighes dont le parler est le Tachelhit (Bouilloc, Crouzet, 2001 : 111). Elles sont concentrées autour du massif de Siroua entre le Haut- et l'Anti-Atlas marocain (Amahan, 1998 : 71). Il s'agit de 19 tribus dont 11 tribus à l'est de ce massif et 8 tribus à l'ouest (Yassine, 2003 : 38). Ces tribus sont localisées entre la

---

[1] معلمة المغرب، الجمعية المغربية للتأليف والترجمة والنشر، الجزء 22، 2003

[2] Voir en annexe les fiches descriptives des colorants naturels.

ville d'Ouarzazate au nord-est et les villes de Tazenakht (province d'Ouarzazate) et la ville de Taliouine (province de Taroudant) au sud[1].

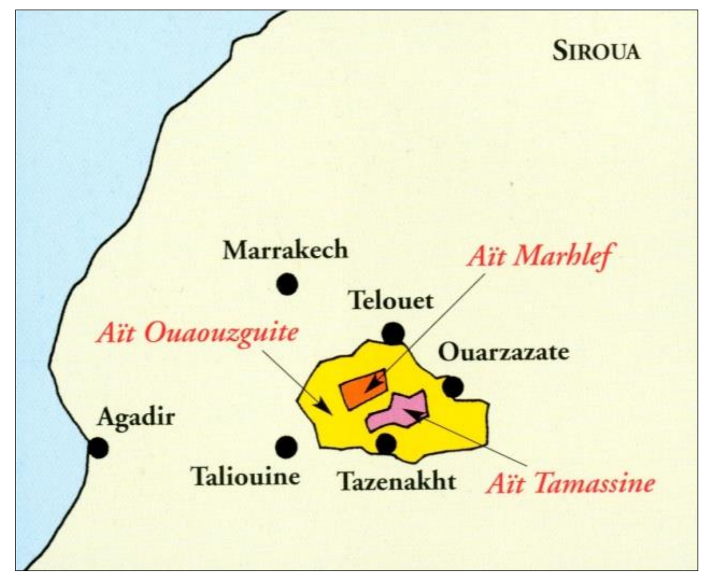



Figure 1 : **Carte de géo-localisation de la tribu des Ait Ouaouzguite**

D'un point de vue historique cette confédération de tribus a existé depuis la fin du 19ème siècle[2] mais bien avant cette date les Ait Ouaouzguite sont connus à l'époque de la dynastie Almohade au 12ème siècle (Azaykou, 1996 : 121). Dans la période coloniale, des textes historiques, notamment ceux de Georges Spillman (1936) et Robert Montagne (1930), ont décrit la région et les populations voisines et ont mis l'accent davantage sur la résistance des tribus locales au protectorat français. Au-delà de leur caractère résistant, les Ait Ouaouzguite sont connus par leurs savoirs faire (artisanat traditionnelle, ferronnerie, tissage etc.) et leur patrimoine local riche et diversifié : art culinaire, chants et danses collectives d'Ahwach, habits traditionnels et tapis (Amard, 1997 : 35).

## 2. Le tissage chez les Ait Ouaouzguite : une tradition féminine

Le tissage traditionnel est un art féminin ancien qui est toujours présent dans plusieurs pays du monde (Samana, 2000 :11). Au Maroc, le tissage date de

[1] Voir la liste complète des tribus des Ait Ouaouzguite en annexe n°1.

[2] Encyclopédie du Maroc Ma'lamat Al Maghreb), Rabat : Association Marocaine d'Edition, de Traduction et de Distribution, 1991, Vol 22, p. 7557.

très longtemps dans le pays. Chez les sédentaires, les nomades, les ruraux et les citadins, le tissage est un savoir-faire connu par les femmes marocaines dans les différentes régions (Le Haut-Atlas, le Moyen-Atlas, l'Anti-Atlas, le Maroc oriental, El Haouz, les plains atlantiques etc.) et ce depuis des centaines d'années. Il est aussi un art marocain qui diffère d'une tribu à l'autre selon (Ramirez, Rolot, 1995 : 12). Le tapis des Ait Ouarain (tribu située dans la province de Taza) n'est absolument pas celui des Zayane (tribu située dans la province de Khenifra) ni celui des Chiadma (tribu située dans la province d'Essaouira). En effet, dans chacune des tribus du Maroc, les femmes villageoises développent leur propre style de tapis qui se distingue par ses motifs, ses couleurs et ses caractéristiques intrinsèques. Hormis quelques tribus à l'Est marocain ou des maîtres tisseurs (dénommée Maâllem) existent encore et pratiquent le tissage, le tapis marocain est donc une forme d'expression féminine par excellence (Bouilloc, Crouzet, 2001 : 23).

Chez les Ait Ouaouzguite, le tissage est une tradition féminine qui date de très longtemps. Le tapis des Ait Ouaouzguite (dénommé en amazighe *Tazrbit n Ait Ouaouzguite* - ⵜⴰⵣⵔⴱⵉⵜ ⵏ ⴰⵢⵜ ⵡⴰⵡⵣⴳⵓⵉⵜ) dénommé aussi le tapis de Djbel Siroua est une œuvre des femmes ; de la toison tombée du mouton (Tadot - ⵜⴰⴹⵓⵜ, Ifilan - ⵉⴼⵉⵍⴰⵏ) jusqu'au travail de la laine (*Ibouli* - ⵉⴱⵓⵍⵉ) en passant par la création des colorants à partir des plantes naturelles (*Ijdigen* - ⵉⵊⴷⵉⴳⵏ) puis le tissage et la confection du tapis. Toutes ses tâches sont exécutées par des femmes, qui au cours du processus de tissage, allient chants et poésies amazighes (Amarg - ⴰⵎⴰⵔⴳ) au travail minutieux de confection du tapis.

Les coutumes liées au tissage sont aussi nombreuses chez les femmes de ces tribus. En effet, dans les textes berbères des Ait Ouaouzguite Armand P. a fait une description de tout le processus du tissage ainsi que les coutumes. Les femmes villageoises dans le massif de Siroua apprennent le tissage à un âge précoce et commencent dès l'adolescence et parfois bien avant le travail de la laine au côté de leurs mères[1]. La construction du métier et la confection du tissu viennent dans un âge plus avancé.

Le tissage traditionnel par les femmes des Ait Ouaouzguite est toujours d'ordre du jour quoique qu'il y a eu une organisation remarquable de ce champ d'action par les acteurs locaux et le tissu associatif. En effet, les femmes œuvrant dans le tissage se sont organisées en coopératives féminines qui sont devenues très actives dans le centre-ville de Tazenakht[2]. Un festival

[1] Informations extraites de l'entretien n°1 réalisé le 02/11/2018 avec (mettre ici son prénom), une femme de la tribu des Ait Ouaouzguite dans la commune de Taznakht.

[2] Informations extraites de l'entretien n°2 réalisé le 03/11/2018 avec le président de l'Agence de l'industrie artisanale de Taznakht

du tapis des Ait Ouaouzguite s'organise annuellement et connait une activité commerciale assez importante.

## 3. Le tapis des Ait Ouaouzguite : caractéristiques générales

A partir de l'analyse d'une collection de tapis nouveaux et anciens confectionnés dans la région de Taznakht (tribu des Ait Tamasin et tribu des Ait Makhlef), nous avons pu relever plusieurs caractéristiques qui distinguent ces tapis des autres tapis du sud marocain. Au niveau des caractéristiques intrinsèques, les tapis des Ait Ouaouzguite sont des tapis fabriqués à la main avec une densité importante avec une très bonne qualité de la laine.



Photo 1 : **Tapis des Ouaouzguite**
(Photo de l'auteure, 03-11-2018 - Taznakht)

Au niveau de leurs caractéristiques iconographiques, ces tapis contiennent diverses formes géométriques (des carrés, des triangles, des losanges et des rectangles). Ils englobent aussi plusieurs types de représentations (signes et symboles amazighes etc.) et une diversité des couleurs. Finalement, ces tapis sont réputés au niveau national et international

## 4. Les couleurs dans les tapis des Ait Ouaouzguite : une créativité féminine à base de produits de la terre

Les tapis des Ait Ouaouzguite se distinguent par leurs couleurs vives et attrayantes dont le jaune, l'orange et le rouge constituent la teinte dominante du tissu du fonds[1]. Hormis les colorants artificiels utilisés aujourd'hui, les femmes des Ait Ouaouzguite ont fabriqué depuis très longtemps leurs colorants de façon traditionnelle. Depuis des centaines d'années, la fabrication des colorants dans ces tribus se fait à base des produits naturels. Il s'agit de processus créatifs féminins de fabrication de colorants à base des plantes existantes dans la région.



Photo 2 : **Les plantes naturelles utilisées dans le coloriage de la laine**
(Photo de l'auteure, 03-11-2018 - Taznakht)

A partir des entretiens réalisés avec des femmes amazighes qui confectionnent les tapis en utilisant des produits naturels dans la commune de Taznakht, trois processus créatifs de fabrication des colorants à base de plantes naturelles ont été soulevées. Le premier processus concerne la fabrication du colorant jaune à base du Safran. Le deuxième processus est lié à la fabrication du colorant rouge à base des racines de la garance. Enfin, le troisième processus est celui de la fabrication du colorant orange à base du henné. Dans la présente section, nous commencerons d'abord par une

[1] L'opération du coloriage traditionnel de la laine est conditionnée par un nettoyage minutieux celle-ci d'après la majorité des femmes interviewées et ce afin qu'elle soit prête pour la fixation des colorants naturels.

présentation de la plante naturelle avant de mettre en exergue les différentes étapes du processus créatif de fabrication du colorant à base de cette plante.

### 4.1. Processus créatif de fabrication du colorant jaune à partir du Safran

Le Safran (dénommé en amazighe Zaafrane - ⵣⵄⴼⵔⴰⵏ) est une plante cultivée dans les communes rurales situées dans des zones d'altitude entre la commune de Taznakht (province d'Ouarzazate) et la commune de Taliouine (province de Taroudant). En effet, le Safran est présent dans cette terre depuis plusieurs centaines d'années (Landel, Gagnol, : 5). Il s'agit d'un savoir-faire ancestral des tribus des Ait Ouaouzguite et de la tribu Souktna et qui a été préservé jusqu' à date d'aujourd'hui. « *Le Safran est une composante de l'agriculture locale. Il s'agit d'un savoir-faire berbère qui s'est transmis de génération à l'autre... »*[1]. Cette plante a été utilisée de façon traditionnelle depuis plusieurs siècles par la population du massif de Siroua. Il existe trois types d'usages traditionnels du Safran : des usages culinaires ; des usages thérapeutiques et d'autres usages en l'occurrence le coloriage de la laine.



Photo 3: **La couleur jaune du Safran dans les tapis des Ait Ouaouzguite**
(Photo de l'auteure, 04-11-2018 – Taliouine)

[1] Extrait de l'entretien n°3, réalisé avec une femme membre d'une coopérative féminine à Taliouine le 2/11/2019

La fabrication traditionnelle du colorant naturel de la laine à partir du safran fut une méthode très utilisée par la population locale dans le passé. Actuellement, le safran n'est utilisé que rarement dans le coloriage de la laine. Au regard de son prix élevé et de sa valeur commerciale qui ne cesse d'augmenter, les Ait Ouaouzguite préfèrent le vendre afin d'en tirer profit. Nous avons comme même voulu découvrir ce processus de fabrication du colorant à partir de nos entretiens avec des femmes des Ait Ouaouzguite qui utilisent encore cette plante dans le coloriage de la laine. D'après les entretiens réalisés nous avons abouti aux résultats suivants : le processus de fabrication du colorant est un processus créatif entrepris exclusivement par les femmes.



Photo 4 : **Laine colorée de façon naturelle en jaune (à base de safran)**
(Photo de l'auteure, 04-11-2018 – Taznakht)

Il est marqué tout d'abord par un certain nombre de tâches dont l'ordre doit être impérativement respecté pour une réussite du colorant : Le nettoyage de la laine est la première étape du processus. Il s'agit d'une condition principale pour la réussite du processus de coloriage naturelle de la laine. En effet, les femmes commencent, tout d'abord, par un nettoyage minutieux de la laine en utilisant un savon traditionnel puis elles procèdent à un deuxième nettoyage cette fois ci à base de l'eau froid (*Aman berdnine* - ⴰⵎⴰⵏ *ⴱⴻⵔⴷⵏⵉⵏ*) et de la pierre d'Alun (*Chebba* - ⵛⴱⴱⴰ). La deuxième étape consiste à préparer le colorant naturel jaune (ⴰⵡⵔⴰⵖ) à base du safran. Pour ce, les femmes des Ait Ouaouzguite utilisent un dosage précis (nombre de grammes du Safran et

nombre de litres d'eau exactes et précis). Le respect minutieux de ce dosage et le seul gage d'un meilleur coloriage naturel de la laine selon les femmes interviewées. Enfin, la fixation du colorant sur la laine est la dernière étape du processus de coloriage. En effet, ces femmes procèdent au chauffage de l'eau colorée puis à l'immersion de la laine dans cette eau chaude pour une durée bien déterminée. Elles procèdent après au séchage de la laine sous les rayons solaires[1].



Photo 5 : **Processus de fixation du colorant naturel sur la laine (à base de garance)**
(Photo de l'auteure, 03-11-2018 - Taznakht)

## 4.2. Processus créatif de fabrication du colorant rouge à partir de la garance

La garance (dénommé en amazighe Lfoua - ⵍⴼⵓⵓⴰ), est une plante utilisée depuis des siècles, dans plusieurs régions du Maroc. Chez les Ait Ouaouzguite, la plante est très prisée par les femmes comme purgatif et prescrite contre l'anémie et toutes les maladies du sang. Au-delà de ses vertus sanitaires la garance est fortement utilisée comme colorant naturel de la laine dans cette tribu.

Le processus de fabrication du colorant naturel rouge à base de la garance est l'œuvre aussi d'une créativité féminine. Il s'agit d'un processus composé aussi de trois étapes dont la première étape est similaire à la précédente et qui consiste à la préparation et au nettoyage de la laine. A la différence du colorant jaune à base du safran, le colorant naturel rouge nécessite pour de temps de fixation et une quantité plus importante de la garance pour garantir

---

[1] Voir en annexe 2 la fiche descriptive du processus de fabrication du colorant jaune à base du Safran.

une meilleure fixation du colorant sur la laine[1]. Enfin, le processus prend sa fin avec le séchage de la laine.

### 4.3. Processus créatif de fabrication du colorant orange à partir du henné

Le henné est un colorant d'origine végétale obtenu à partir des feuilles séchées d'une plante verte issue principalement d'Afrique du Nord et du sous-continent indien. Il est utilisé depuis des milliers d'années pour la coloration des cheveux, la peinture corporelle mais également dans le coloriage des tapis. La molécule extraite des feuilles est commercialisée sous forme de poudre à préparer en pâte.

Le processus créatif de fabrication du colorant orange à partir du henné est marqué aussi par trois opérations principales qui sont exécutées par des femmes. L'étape secondaire (préparation du colorant) est celle qui distingue ce processus. En effet, le henné en tant que colorant naturel se fixe plus rapidement que la garance et le safran. La préparation du ce colorant nécessite moins de kilogrammes de henné (1.5 kg de henné) pour une même quantité d'eau. Il s'agit d'un processus plus rapide de fixation du colorant[2].

## Conclusion

A travers cette étude du tapis des Ait Ouaouzguite, il apparait clair que la créativité féminine est au cœur de tout le processus du tissage chez les femmes de ces tribus. En effet, cette créativité a été approchée à trois niveaux différents : au niveau de la conception du tapis, le choix minutieux des couleurs, des motifs et des représentations est un travail créatif entrepris principalement par les femmes. Il s'agit d'une œuvre artistique exclusivement féminine. En ce qui concerne la préparation des colorants, la fabrication des colorants naturels est un processus créatif réalisé également par ces femmes et qui exige un bon usage des plantes naturels en plus de l'eau et ce en respectant un dosage particulier et un ordre logique des différentes opérations allant de la préparation de la laine jusqu'au séchage définitif. Par rapport au niveau de la confection du tapis, le travail de la laine soyeuse colorée et l'agencement des différentes couleurs témoignent d'une grande créativité féminine.

---

[1] Voir en annexe 3 la fiche descriptive du processus de fabrication du colorant rouge à base de la garance.

[2] Voir en annexe 4 la fiche descriptive du processus de fabrication du colorant organe à base du henné.

## Bibliographie

Amard, P. (1997), *Textes berbères des Aït Ouaouzguite : Ouarzazate*, Maroc, Aix-en-Provence : Edisud.

Amahan, A. (1998), *Les mutations sociales dans le Haut Atlas : Les Ghoujdama*, Paris, Editions de la maison des sciences de l'homme.

Bouilloc C. et Crouzet H. (2001), *Maroc. Tapis de tribus*, Aix en Provence, EDISUD.

Encyclopédie du Maroc (1991), Rabat, Association marocaine d'édition, de traduction et de distribution, Vol 22.

Montagne R., (2013), *Les Berbères et le Makhzen dans le sud du Maroc*, Rabat, Librairie Dar Al Amane.

Ramirez F. et Rolot C. (1995), *Tapis et tissages du Maroc*, Paris, Art Creation, collection Pochecouleur.

Richard P.et Vicaire M. (1950), *Corpus des tapis marocains*, Rabat, Publication du service des métiers et arts marocains.

Spillman G. (1936), *Les Aït Atta du Sahara et la pacification du haut Dra*, Rabat, Felix Moncho.

Samana Y. (2000), *Le tissage dans l'Atlas marocain*, Paris, Ibis Press.

Yassine I. (2003), *Sud de l'Atlas de Marrakech sous la domination des français et les chefs Glaouis*, Rabat, Edition Bouregreg.

## المراجع البيبليوغرافية

صدقي أزيكو،2003 ،" لمحة عن ماضي كونفيدرالية ءايت واوزكيت من خلال بعض المصادر التاريخية" علي في " حوض وادي درعة: ملتقى حضاري وفضاء للثقافة والإبداع"، أكادير، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ص 167-184

إبراهيم ياسين،2003 جنوب أطلس مراكش تحت حكم الفرنسيين والقادة الكلاويين: اثار الاحتلال الفرنسي لبلاد أيت واوزكيت، الرباط، دار أبي رقراق .

أحمد الخطابي، إنتاج الزرابي بالوسط الأمازيغي: زربية تازناخت نموذجا. دراسة سوسيو-ثقافية لمنظومة الإنتاج

معلمة المغرب، الجمعية المغربية للتأليف والترجمة والنشر، الجزء 22، 2003

# Annexes

# Annexe 1

Liste des tribus de la confédération Ait Ouaouzguite

1. Ait Tifnout
2. Azilal
3. Ait Ameur
4. Ait Oubial
5. Ait Athmane
6. Zagmouzen
7. Ida Ou Iloun
8. Ait Sagane
9. Ait Tasla
10. Ait Tidili
11. Ait Zineb
12. Ait Imini
13. Ait Semgane
14. Ait Saon
15. Ait Touaya
16. Ait Khezana
17. Ait Marhlif
18. Ait Tamassine
19. Ait Ouarharda
20. Ait Douchchen

Source : *Site web des Tribus du Maroc*

# Annexe 2

Fiche descriptive du processus de fabrication
du colorant jaune à base du Safran

| | |
|---|---|
| Nom commun du produit naturel | Safran (ⵣⵄⴼⵔⴰⵏ) |
| Nom scientifique | Crocus sativus |
| Description du processus créatif de fabrication du colorant | Etape 1 : Préparation de la laine |
| | Les femmes procèdent au nettoyage de la laine généralement au bord de la rivière à base d'un produit naturel (pierre d'Alun ⵛⵟⵟⴰ) et ce pour une meilleure fixation du colorant. |
| | Etape 2 : Préparation du colorant |
| | Pour le coloriage d'1 kilogramme de la laine, les femmes des Ait Ouaouzguite utilisent exactement une quantité de 8 gramme du safran dans un récipient qui contient 40 litres d'eau froide. |
| | Etape 3 : Fixation du colorant sur la laine |
| | Pour la fixation du colorant sur la laine, ces femmes procèdent au chauffage de l'eau colorée puis l'immersion de la laine dans cette eau chaude pour une durée de 3 heures sous une température moyenne. Enfin, elles procèdent au séchage de la laine sous les rayons solaires |
| Couleur finale de la laine | Jaune (ⴰⵡⵔⴰⵖ) |

Source : OUFARA F. Z., *Enquête de terrain, 2018*

# Annexe 3

## Fiche descriptive du processus créatif de fabrication du colorant rouge à base de Garance

| | | |
|---|---|---|
| Nom commun du produit naturel | Garance (ⵉⴼⵓⵓⴰ) | |
| Nom scientifique | Rubia tinctorum | |
| Description du processus créatif de fabrication du colorant | Etape 1 : Préparation de la laine | Les femmes procèdent au nettoyage de la laine au bord de la rivière à base d'un produit naturel (pierre d'Alun ⵛⵙⵙⴰ) et ce pour une meilleure fixation du colorant. |
| | Etape 2 : Préparation du colorant | Pour le coloriage de 3 kilogrammes de la laine, les femmes des Ait Ouaouzguite utilisent exactement une quantité de 1 kilogramme et demi de la garance (racines de garance) dans un récipient qui contient 40 litres d'eau froide. |
| | Etape 3 : Fixation du colorant sur la laine | Pour la fixation du colorant sur la laine, ces femmes procèdent à l'opération suivante : le chauffage de l'eau coloré en plus de la laine dans une durée de 3 heures sous une température moyenne. Enfin, elles procèdent au séchage de la laine sous les rayons solaires |
| Couleur finale de la laine | Rouge (azugav) | |

Source : OUFARA F. Z., *Enquête de terrain 2018*

# Annexe 4

## Fiche descriptive du processus créatif de fabrication du colorant orange à base du Henné

| | |
|---|---|
| Nom commun du produit naturel | Henné (ⵃⴻⵏⵏⴰ) |
| Nom scientifique de la plante | Lawsonia inermis |
| Description du processus créatif de fabrication du colorant | Etape 1 : Préparation de la laine |
| | Les femmes procèdent au nettoyage de la laine généralement au bord de la rivière à base d'un produit naturel (pierre d'Alun ⵛⴱⴱⴰ) et ce pour une meilleure fixation du colorant. |
| | Etape 2 : Préparation du colorant |
| | Pour le coloriage de 2 kilogrammes de la laine, les femmes des Ait Ouaouzguite utilisent exactement une quantité de 1,5 kilogramme du henné dans un récipient qui contient 40 litres d'eau froide. |
| | Etape 3 : Fixation du colorant sur la laine |
| | Pour la fixation du colorant sur la laine, ces femmes procèdent au chauffage de l'eau coloré puis l'immersion de la laine dans cette eau chaude pour une durée de 3 heures sous une température moyenne. Enfin, elles procèdent au séchage de la laine sous les rayons solaires |
| Couleur finale de la laine | Orange (ⴰⵃⵛⵛⵉⵏⵉ) |

Source : Oufara F. Z., *Enquête de terrain 2018*

# 5

Hammou BELGHAZI

## L'illusion artistique. Un aspect de la créativité des tisseuses amazighes



**Hammou BELGHAZI**
Centre des Etudes Anthropologiques et Sociologiques
Institut Royal de la Culture Amazighe - Rabat

## Résumé

*L'expression d'illusion artistique se rapporte à l'art – figuratif et non figuratif – plutôt qu'à l'artisanat. Et pourtant, elle peut bien s'appliquer au tapis artisanal amazigh à dessins abstraits, où la tisseuse associe avec bonheur deux principes opposés : la* ***rigueur*** *et la* ***liberté****. Une rigueur habile dans l'exécution des formes géométriques et une grande liberté dans la disposition des motifs et l'utilisation des couleurs. De leur association, véritable clé de l'innovation et de l'inventivité, il résulte que l'ouvrage tissé recèle des figures conçues de manière à fausser le regard, à produire une illusion d'optique. L'observation prolongée d'un ensemble de motifs, simples et/ou composés, nous a permis d'y déceler quatre types d'illusion, autour desquels gravite la présente contribution.*

Un témoignage aussi crédible qu'édifiant, pour commencer : « beaucoup de femmes berbères ont "fait" des œuvres d'art magnifiques… sans le savoir. [Elles] ont reçu en héritage le "don" de tisser des œuvres d'art bien avant que l'on ait parlé d'art plastique moderne au Maroc. » (Damgaard, 2008b : 24)[1], et d'art abstrait en Europe. Mais, quoiqu'un type de leur tissage ait inspiré bon nombre d'artistes peintres[2] et soit comparé à la peinture abstraite par des spécialistes dans le domaine des beaux-arts[3], un composant non négligeable de leur créativité demeure dans l'ombre. Un composant qui renferme l'élément définitionnel principal de l'illusion artistique au sens et de l'art abstrait et de l'art figuratif. C'est-à-dire une illusion d'optique due non pas à quelque erreur d'évaluation produite par notre système visuel mais plutôt à la conception de l'ouvrage, réalisée de manière à troubler notre perception et à fausser notre regard.

L'illusion artistique ainsi entendue, nous en avons pris conscience au cours d'une étude consacrée à la mise en lumières de la dimension universelle de deux pratiques culturelles locales : le tatouage et le tissage (Belghazi, 2017). Et plus précisément, au moment où nous scrutions – dans le sens trame – un tapis tissé afin d'y déceler les éléments qui attestent la liberté dont jouissent les tisseuses pour disposer ou répartir les motifs (*ibid.* : 122). Toutefois, pour explorer davantage l'illusion artistique contenue dans les tapis étudiés, nous avons pris appui sur des modes de lecture en peinture[4] et, surtout, sur les techniques d'observation en sociologie[5].

A l'aide de ces deux démarches méthodologiques, nous avons pu relever, dans les tissages amazighs (ou de substance et couleurs amazighes : ceux des régions et villes arabophones[6]), trois formes de l'illusion appelée artistique, trois types qui constituent chacun une idée maîtresse de notre étude, soit

---

[1] Frédéric Damgaard, une figure de proue dans l'élucidation de la valeur artistique du tapis amazigh, a séjourné pendant plusieurs années sur la côte atlantique du Sud marocain. Epris de la créativité des tisseuses amazighes, ce critique d'art danois est également un grand dénicheur d'un type de tapis qu'il désigne par une formule qui évoque l'art contemporain, à savoir : « tapis-tableaux » (voir Mana, 2010).

[2] Entre autres, M. Bella Broner, E. Kelly, P. Klee, O. Mosset et B. Newman (*cf.* Jürgen, 2013 : 14, 20, 43, 47, 63-65, 67-73).

[3] Parmi ces spécialistes, issus de divers horizons disciplinaires (art, anthropologie, histoire, sociologie…), on pourra consulter B. Barbatti (2006), F. Damgaard (2008b), A. Khatibi & A. Amahan (1995) et P. Vandenbroeck (2000).

[4] En l'occurrence, la démarche de F. Barbe-Gall (2008) et une relecture critique de cette démarche, éditée en six articles sur le blog *Comprendre la peinture* (consulté le 10-09-2021).

[5] Notamment la grille d'observation (liste des éléments à observer systématiquement dans le tapis : « terrain » de l'objet d'étude) et le point de vue de l'observateur (manière dont celui-ci se situe, dans l'espace, face au tissage observé).

[6] Exemples : Boujaad, Chiadma, Oulad Bousbaâ, Oued Zem, Rehamna et Zaer.

l'illusion des tapis identiques, l'illusion des plans superposés, l'illusion des couleurs trompeuses.

## 1. L'illusion des tapis identiques

Des différents tissages traditionnels amazighs, les tapis de type kilim ont la particularité de produire une telle illusion : illusion de monotonie ou de ressemblance. En vue de rendre compte de ce genre d'illusion, nous allons prendre pour objet d'analyse et comme échantillon d'étude le tapis tissé de la région des Zemmour. Et ce, pour la bonne et simple raison que le kilim des Zemmour, connu sous le nom d'*iḥenbel* ipnbl (*ḥanbel* حنبل, en arabe), est largement représentatif de la production de divers lieux et milieux marocains, voire nord-africains.

Habituellement constitué d'un fond rouge brique comportant des motifs de couleurs variées (blanche, jaune, noire, orange, verte…), *iḥenbel* se distingue par un tissage très serré et résistant, à texture ferme et légère. On l'utilise comme couverture ou pour la décoration à l'occasion d'un événement privé (mariage, circoncision…) ou public (foire patronale, fête nationale…). Plus mince et moins lourd que *tanakṛa* tanakëa ou *takḍift* takÄift (tapis de haute laine au point noué), il se compose de bandes alternées d'inégale largeur, unies et ouvragées. Les figures décoratives sont des motifs exclusivement géométriques, d'ordinaire exécutés avec une précision très élevée.

Aussi, afin de mieux appréhender et montrer l'illusion de tapis identiques, et les trois autres formes de l'illusion d'optique, inscrites dans les limites de l'objet de ce travail, devons-nous d'abord avoir à l'esprit les caractéristiques principales d'*iḥenbel* qui seront exposées au moment opportun, soit la rigueur géométrique en ce qui concerne le tissage des motifs et une grande liberté quant à la disposition de ces derniers et à l'utilisation des couleurs.

Pour illustrer notre propos, prenons comme exemple un motif qui n'est bien entendu qu'un cas parmi tant d'autres, tissé avec du fil blanc sur un fond noir et produit en série sur une bande horizontale. Et pour pouvoir en apprécier pleinement la géométrie et le composé, ce motif doit être isolé et regardé ou examiné attentivement non pas dans le sens de la longueur (sens chaîne) du tissage mais dans le sens de sa largeur (sens trame).

**1. Fragment d'*iḥenbel* dans le sens de la longueur**



**2. Motifs isolés**



**2.1.** Sens chaîne



**2.2.** Sens trame

**2.3.** Triangle équilatéral

**Rigueur géométrique du tissage**

Orienté dans le sens trame, le dessin pris pour illustration apparaît nettement sous la forme d'un triangle bordé, par le bas, de deux lignes parallèles (*fig.* 2.2). La précision géométrique y est visible, frappante ; mieux encore, elle est prouvée par un argument d'ordre mathématique, à savoir les mesures de la base (3 cm), de la hauteur (3,5 cm) et des côtés latéraux (4 cm). Ces mesures se vérifient aussi pour les huit autres figures similaires, majoritairement situées à gauche de celle encadrée en jaune. Elles révèlent que chacune des figures en question est un triangle isocèle, composé de neuf petits triangles de valeur égale : leurs côtés sont constitués chacun de quatre points tissés (*fig.* 2.3).

Tissés ou noués, les motifs non figuratifs (abstraits) des tissages amazighs, doit-on noter au passage, sont d'une régularité géométrique remarquable, singulière. Une régularité imposante qui, obtenue grâce au calcul (principe élémentaire de la précision en géométrie), reste constante quelles que soient la forme du motif (quadrilatérale ou triangulaire), sa dimension (infime ou éminente) et son orientation (horizontale, oblique ou verticale)[1].

[1] Voir les deux figures ci-après (une étoile à huit branches et un triangle équilatéral).

Motif noué



Motif tissé



**Triangle équilatéral**
Côté : 7 mm

**Etoile à huit branches**
Longueur : 117 cm
Largeur : 72 cm

**Régularité géométrique constante**

Venons-en maintenant à la liberté de répartir les dessins. En scrutant le petit kilim ci-contre (146 x 80), on ne manquera pas de découvrir que les bandes ornées de triangles, pour s'en tenir au motif géométrique repris plusieurs centaines de fois[1], sont semblables et symétriques mais aussi distinctes. Elles sont isolées des bandes unies par des lignes parallèles réalisées, à une seule exception, avec ledit motif ; des lignes qui les mettent en relief et font partie intégrante de leur espace. Chacune de ces bandes diffère des deux autres par un détail au moins ; B1 par la taille du dessin principal produit en série (un grand triangle composé de 9 petits triangles[2]), B2 par l'orientation des figures centrales et la parallèle supérieure (ligne brisée) et B3 par la contraction des motifs de la parallèle inférieure et la rupture du dernier des triangles principaux, à droite.

[1] A elles seules, les bandes retenues comme exemple comptent un total de 505 petits triangles, répartis de la manière suivante ; la bande supérieure (B1) : 126, la bande médiane (B2) : 191 et la bande inférieure (B3) : 188.

[2] Ce nombre est nettement en dessous des nombres respectifs des grands triangles de B2 et de B3. Ceux-ci, à l'exception de deux cas (l'un à droite de la bande d'en bas, l'autre à gauche de la bande du milieu), comprennent chacun 16 petits triangles.










Fragments agrandis des bandes B1, B2 et B3, ornés de triangles rouges et blancs et bordés par deux parallèles.

**Liberté de disposition des motifs**

Les figures géométriques ci-dessus (simples et composées), à l'instar de celles des tissages de la même espèce, sont organisées de telle sorte que les bandes ouvragées, faites de figures répétitives et identiques ou similaires, créent – à première vue et au plan général – un effet de monotonie ou de ressemblance. De par leur organisation spatiale, et leur structure ornementale notamment, les tapis kilims nous renvoient une image différente, déformante ; une image erronée qui justifie ou/et renforce la perception d'une uniformité lassante de l'ornementation globale et empêche ainsi d'appréhender l'agencement réel des dessins au niveau de la forme mais aussi de l'orientation. Ils contiennent des motifs qui, destinés à remplir la fonction d'« éléments inducteurs »[1], échappent au regard superficiel. En regardant un tapis dans sa totalité, l'œil ne peut en capter que les traits saillants, c'est-à-dire la gamme des couleurs dominantes et l'ensemble des bandes horizontales – unies et ouvrées. Le rapport de ressemblance s'accentue encore plus quand on se trouve devant des tissages comme ceux-ci.

[1] Dans le but d'être plus précis, nous utiliserons l'expression de « motif inducteur » afin de désigner le motif ayant pour caractéristique principale le rôle d'entraîner une illusion d'optique (voir *infra :* 108-109).




**Illusion de tapis identiques**

Produit de la région des Zemmour, ces petits tapis se ressemblent à plusieurs niveaux. Ils ont les mêmes dimensions (146 x 80 cm), la même contexture (fond, motifs et couleurs), les mêmes figures (lignes droites, lignes brisées, losanges et triangles) et les mêmes couleurs (blanche, noire, orange et rouge). Tout regard simplificateur ou simplement non exercé, ignorant les techniques d'observation appliquées à la description et à l'analyse de l'image (dessin, tableau, photographie…), se limite à la perception que les pièces X et Y sont très semblables, voire jumelles.

La gémellité n'est qu'illusion. Un tapis kilim peut ressembler énormément à un autre, mais sans pour autant en être la réplique exacte. Et pour cause : ce

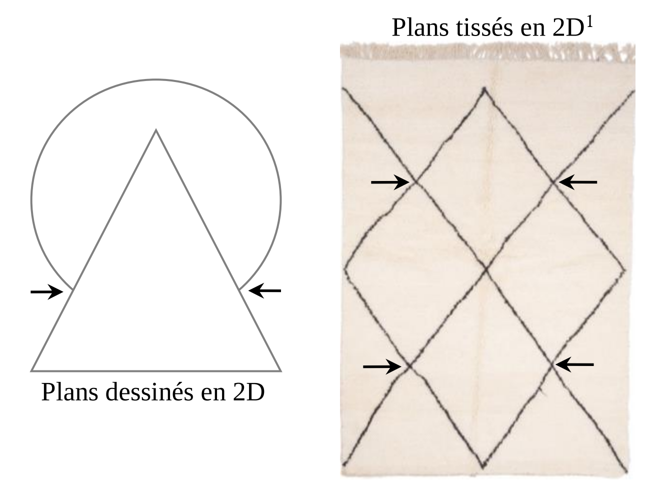
genre de tissage renferme une variation d'assemblage et de corrélation[1] des dessins si importante qu'il est bien trop difficile d'en trouver deux pièces qui soient absolument pareilles tant au niveau des couleurs que sur le plan des motifs. Dans chaque exemplaire, les zones ouvragées ont la particularité de contenir maintes nuances et, par conséquent, de différer en tout ou en partie les unes des autres. Afin de s'en apercevoir, il suffit qu'on y promène un regard attentif et scrutateur.

En effet, la scrutation des tapis ci-contre fait ressortir qu'ils sont loin d'être en tous points identiques. Ils sont différents et leur différence apparaît dans la quasi-totalité des bandes qui les composent, y compris les plus pauvres en ornements. Dans les bandes X1 et Y1, par exemple, la distinction se situe au niveau aussi bien de la disposition des motifs (emplacement et orientation des triangles compris entre les listels intérieur et extérieur de chaque tapis) que de l'utilisation des couleurs quant aux lignes horizontales placées entre leurs listels intérieurs (blanc et orange en X1, blanc en Y1). Le processus de la répartition des motifs et celui du maniement des couleurs sont des suites d'opérations encore plus importantes en ce qui concerne l'illusion des plans superposés ; illusion qui se trouve être partie intégrante inhérente au tapis tissé, *iḥenbel*.

## 2. L'illusion des plans superposés

Nous entendons par *plan* une figure géométrique (simple ou composée) et par *plans superposés* deux figures au moins, de mêmes formes et dimensions ou de formes et dimensions différentes, placées l'une sur l'autre. Des figures dont la superposition résulte de leur chevauchement. Dans ce sens, convient-il de souligner ici, la tisseuse partage avec le dessinateur plus d'un point commun quant à la profondeur (illusion d'optique) de leurs œuvres respectives : le tapis et le dessin. Ce qui crée l'illusion du chevauchement des formes ou de la superposition des plans, ce sont les lignes qu'on appelle, en dessin, « lignes de raccord » ou « zones de raccourci » (GRAF Pit, 2012). Elles sont indiquées, dans les cas suivants, par les flèches placées de part et d'autre des plans dessinés et des plans tissés.

[1] Les mots *assemblage* et *corrélation* sont employés ici au sens de Ph. Kitcher, que Myriem Naji résume en ces termes : « Ranger [assembler] des objets en groupe implique de les séparer d'autres objets en leur attribuant une position spatiale distincte ; corréler des objets signifie les placer côte à côte, au-dessus ou au-dessous d'autres objets. » (2009 : 86).




**Zones de raccourci en dessin et en tissage**

Voilà donc pour illustration des figures géométriques minimalistes où les zones de raccourci donnent l'illusion de la superposition d'un cercle et d'un triangle et l'illusion du chevauchement entre un losange et une croix. Des illusions évidentes au point de cacher la nature réelle du support sur lequel elles s'inscrivent. C'est là où se trouve l'élément qui impose au regard et à la perception ce type d'illusion artistique. Ces figures bidimensionnelles sont illusoires, irréelles. La réalité est que les plans dessinés et les plans tissés ne sont pas des objets superposés : ce ne sont que des traits gris sur une feuille blanche et des lignes noires sur un fond beige.

Bien davantage que le tapis minimaliste bicolore, composé de lignes nouées avec du fil de laine naturelle noir dans la trame écrue (non teinte), le tissage kilim (*iḥenbel*), en raison de la multiplicité de ses motifs et de la diversité de ses couleurs, fait naître l'illusion de plusieurs plans superposés. Ces derniers peuvent être rangés en deux types : les *plans superposés simples* (trois à quatre) et les *plans superposés complexes* (plus de quatre).

[1] La photo de ce tapis Ayt Ouarayne (245x155 cm) est puisée dans le Blog *Trendcarpet :* 20210223_beni_nr24_245x155.H344.P1, (consulté le 30-03-2021).



**Illusion des plans superposés simples et complexes**

Nous qualifions de *simples* les plans semblables à ceux du fragment de tapis ci-dessus, à gauche[1]. Simples en ce sens que le tissage qui les porte contient des motifs totalement visibles et, de ce fait, l'illusion de leur superposition se laisse aisément appréhender au premier examen. Tissés en deux dimensions (longueur et largeur), les plans superposés sont au nombre de quatre : 1) le champ rouge brique ordinairement nommé « fond », 2) les rayures noires horizontales, 3) les dessins centraux dont la ligne brisée et 4) les bandes latérales verticales en blanc-orange. Ces bandes se présentent sous forme de deux parallèles constituées chacune de menus traits (continus et discontinus) et séparées par de petites croix blanches et des lignes très fines en pointillés oranges. Elles sont confectionnées de façon à donner l'illusion qu'elles sont transparentes, évoquant ainsi l'image des rideaux de fenêtre en mousseline.

En ce qui concerne les plans superposés du second type, ils sont illustrés par le détail d'*iḥenbel* placé à droite[2]. Nous les appelons *complexes* eu égard à la richesse chromatique et à l'intensité graphique de l'aspect décoratif du tapis. Tissés en trois dimensions (longueur, largeur et hauteur), avec des fils de diverses couleurs, les plans complexes sont nombreux mais l'illusion de la superposition qui en résulte n'a pas vraiment besoin d'être recherchée, ni démontrée. Elle est d'une évidence éclatante. On peut la saisir en regardant seulement les plans les plus imposants : le motif en zigzag et la large bande médiane qui lui est perpendiculaire. Par chevauchement et croisement entre eux ou/et avec d'autres (fins et épais, horizontaux et verticaux…), ces deux plans créent une impression de perspective et de relief. L'effet d'ondulation d'une ligne faisant partie des plans superposés complexes, s'obtient par un pseudo-chevauchement, inscrit dans les points de rencontre des motifs.

[1] Détail de tapis kilim traditionnel Zemmour (Source : collection personnelle).

[2] Idem (Photo empruntée à Ramirez et Rolot, 1995 : 72-73).



S'agissant du point relatif à l'effet ondulatoire, le fragment de tapis ci-contre[1] nous offre un exemple fort illustratif. Parmi les motifs orientés dans le sens trame (lignes droites et zigzags), la ligne noire apparaîtra à tout un chacun comme un ruban ondulé. Afin d'obtenir cette magnifique illusion d'ondulation, la tisseuse réalise des traits noirs obliques entre deux doubles parallèles fines et bien mises en évidence par les lignes en zigzag. Et cela, de sorte que les extrémités de ces traits touchent à peine lesdites parallèles et paraissent arrondies, formant ainsi l'image d'un ruban où l'on distingue les parties convexes et les parties concaves. Toujours est-il que la création de tels effets dénote l'incroyable habileté des tisseuses à tromper notre regard autant par l'agencement des figures géométriques que par l'utilisation des couleurs.

## 3. L'illusion des couleurs trompeuses

Pendant le séjour qu'il effectue du 8 au 19 avril 1914 en Tunisie, avec ses compagnons August Macke et Louis Moilliet, Paul Klee (1879-1940)[2], le jeudi 16 du même mois, couche sur son journal de voyage ces mots limpides qui deviendront légendaires dans l'histoire de la peinture :

> « La couleur me possède. Point n'est besoin de chercher à la saisir. Elle me possède, je le sais. Voilà le sens du moment heureux : la couleur et moi sommes un. Je suis peintre. »

Au cours de ce voyage que l'on tient pour un événement déterminant dans l'histoire de l'art, ressort-il d'une rencontre-échange entre historiens de l'art, esthéticiens et écrivains[3], a eu lieu la révélation chromatique de P.Klee : elle a jailli du contact de l'œil perspicace du peintre avec la structure ornementale des tapis amazighs en Tunisie. Hormis la couleur, ce peintre, de renom international, emprunte aux tapis en question, et surtout au tissage « à base de figures géométriques simples […] le principe des "carrés magiques", propice à une infinité d'interférences mathématiques » (Nadau, 2014 : 40).

---

[1] Tapis kilim Zemmour (collection personnelle).

[2] Peintre allemand, Paul Klee est considéré par les historiens et critiques d'art comme l'un des fondateurs de l'art abstrait, au côté du peintre et graveur russe, le Moscovite Wassily Kandinsky (1866-1944) qui, comme Klee, fut fasciné par les tapis aux motifs géométriques, entre autres produits « de l'art des Berbères » (Damgaard, 2008b : 296).

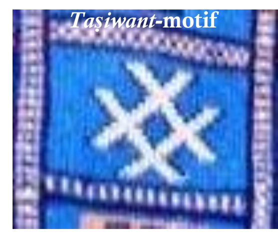
[3] Voir les actes du colloque : *La Tunisie de Paul Klee*, organisé le 10 avril 2014 à Tunis, à l'occasion du centenaire du voyage de Klee, Macke et Moilliet.

Paul Klee a découvert l'importance de la couleur, c'est-à-dire du constituant essentiel de la matière qui assure l'équilibre, l'harmonie et l'unité de la composition ornementale d'ensemble - en peinture et en tissage. Dans toute l'Afrique du Nord, les tisseuses ont une extraordinaire liberté dans le choix des couleurs. La matière chromatique s'utilise indépendamment de la forme. En d'autres termes, la couleur du motif ne correspond pas à la couleur de la chose que le motif exprime ou symbolise. Citons en exemple le motif connu sous l'appellation de TaÃiwant *taṣiwant* (buse féroce). Réellement, ce rapace présente un plumage majoritairement roux ; artistiquement, pour les besoins d'harmonie, il est revêtu de la couleur appropriée. En scrutant à ce propos un certain nombre de tapis (tissés et noués), nous avons relevé neuf couleurs : blanche, bleue, jaune, noire, orange, rose, rouge, verte et violette.

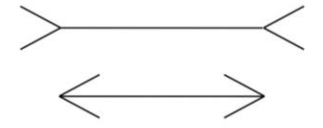


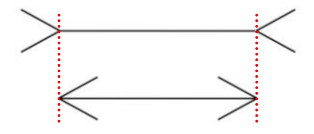

Oiseau de proie diurne, se nourrissant de rongeurs, de reptiles et d'autres petits mammifères.

Motif en forme de losange à extrémités continues ou ouvertes.




Si la couleur sert à rendre belle l'harmonie des motifs d'un tapis dans notre regard, elle sert également à perturber notre perception, à tromper notre œil, à l'induire en erreur ; bref, à nous illusionner. Cela dit, l'illusion chromatique fait partie de l'illusion géométrique dans la mesure où elle ne se manifeste et ne prend forme que dans des figures géométriques. Nous avons pu la tirer au clair en prenant appui sur l'illusion classique du psychologue et sociologue allemand, Franz Carl Müller-Lyer (1854-1916).



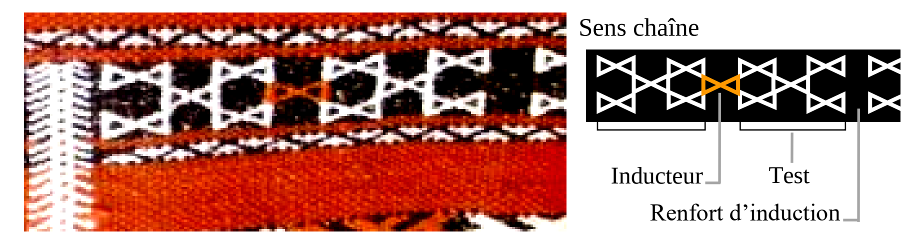


Dite « illusion de Müller-Lyer »[1], cette figure se compose de deux éléments : l'élément *inducteur* (pointes des flèches) qui se trouve à l'origine de notre « faux jugement » et l'élément *test* (segments de droite horizontaux) qui subit ce même « faux jugement ». Dans le schéma à gauche, le segment du bas semble plus court que celui du haut. En réalité, comme le montrent les lignes

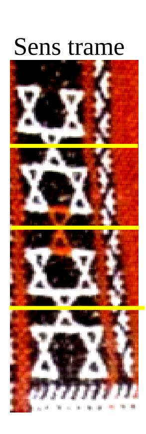
[1] Sur ce type d'illusion géométrique, voir par exemple H. Piéron (1911 : 246) et J. Guez (2015 : 44).

en pointillé (schéma à droite), ils ont la même longueur. Ici, l'illusion d'optique viendrait du fait que notre perception tend à exagérer les côtés des angles obtus et à réduire ceux des angles aigus.

Le fragment d'*iḥenbel* ci-dessous recèle une illusion à la fois géométrique et chromatique. Elle réside dans le motif constitué des triangles horizontaux, « collés » les uns aux autres. L'élément inducteur en est le double triangle en orange et l'élément test ceux en blancs. A ces deux éléments nous pouvons, dans ce cas précis, en ajouter un troisième, dont la fonction est de rompre la continuité des figures et renforcer l'induction en créant un espace vide. Nous l'appelons *renfort d'induction*. Ceci posé, le motif en question permet deux lectures, au moins : l'une dans le sens chaîne ; l'autre, dans le sens trame.




**Illusion chromatique des triangles en forme de papillon**




Le sens chaîne laisse apparaître une suite de doubles triangles en forme de papillon, limités à gauche par un dessin dénommé localement « os de serpent » (colonne vertébrale du serpent), que certains auteurs prennent pour une arête de poisson. Le sens trame fait ressortir deux figures que nous séparons par des traits jaunes en vue de les mettre en évidence. Il s'agit d'un double triangle formant une étoile à six branches ; l'étoile de David. Ce motif fait-il partie d'un fond culturel commun aux populations amazighes et juives ? Ou serait-il tout simplement un fait de hasard ? Voilà des questions qui semblent importantes et méritent une étude sérieuse.

Que doit-on retenir de tout ce qui précède pour conclure ? Les illusions artistiques découvertes dans les tapis, que nous avons pu comprendre et expliquer en recourant aux méthodes en dessin et en peinture, montrent que la créativité des tisseuses amazighes revêt un caractère universel et un esprit d'ouverture de la culture qui la porte en son sein depuis longtemps. Le motif de *taṣiwant* par exemple, un losange à extrémités ouvertes chacune dans la direction de l'un des quatre points cardinaux, n'est pas sans évoquer l'esprit de cette ouverture.

On sait que la culture amazighe a continuellement été ouverte et continue de s'ouvrir sur les cultures avec lesquelles elle était/est en relation. On sait également qu'elle a, en vertu de sa remarquable résilience, tenu le coup face à des cultures hégémoniques dont certaines ont disparu. Elle vit encore et sa vitalité est le corollaire direct d'une résistance à portée transcontinentale ; une résistance parfois active, parfois passive mais toujours efficiente.

La mise en valeur de la créativité artistique des tisseuses et d'autres réalités amazighes valorisantes, au premier plan desquels nous plaçons la dimension universelle des pratiques culturelles locales, nous paraît être un moyen efficace pour mieux valoriser l'apport des Imazighen au patrimoine culturel de l'humanité. Une telle valorisation, parce qu'elle agit autant sur la pensée individuelle que sur la pensée collective à titre de principe libérateur d'énergie créatrice, ne peut que les inciter à s'employer activement dans la promotion totale de leur propre culture.

## Bibliographie et webographie

BARBATTI B. (2006), *Tapis berbères du Maroc. La Symbolique, origines et signification*, Paris, ACR Edition Internationale.

BARBE-GALL F. (2008), *Comment regarder un tableau*. Paris, Editions du Chêne, Hachette Livre.

BELGHAZI H. (2017), « Tatouage et tissage amazighs. Un éclairage anthropologique sur des pratiques locales à dimension universelle », *in* Actes du colloque : *Ecritures et pratiques discursives amazighes*, Rabat, Publications de l'IRCAM, p. 101-129.

*Comprendre la peinture*, « Comment regarder un tableau, Françoise Barbe-Gall » (1/6, p. 1-8 ; 3/6, p. 15-22, mis en ligne les 09 et 10 avril 2016), http://comprendrelapeinture.com/comment-regarder-un-tableau-francoise-barbe-gall/ et http://comprendrelapeinture.com/comment-regarder-un-tableau-partie-iii/, (consultés le 10-09-2021).

DAMGAARD F. (2008a), « Les travaux des tisserandes berbères sont des œuvres d'Art à part entière », Entretien réalisé par Ouafaâ Bennani, Journal *le Matin*, (17 décembre 2008).

DAMGAARD F. (2008b), *Tapis et tissage. L'Art des femmes berbères du Maroc*, Casablanca, La Croisée des Chemins.

DAMGAARD F. (2008c), *Couleurs berbères. D'Essaouira à Agadir*, Casablanca, La Croisée des Chemins.

GRAF Pit (2012), « Les super techniques pour donner de la profondeur à vos dessins », https://www.apprendre-a-dessiner.org/donner-profondeur-dessin/, (consulté le 24-01-2021).

GUEZ J. (2015), *Illusions entre le réel et le virtuel (IRV) comme nouvelles formes artistiques : présence et émerveillement*, Thèse de doctorat, Paris, Université Paris 8 – Vincennes Saint-Denis.

JÜRGEN A. (2013), « Magiciennes de la laine. Moroccan Carpets and Twentieth-Centry Painting », in *Marokkanische Teppiche und die kunst der moderne* (Tapis marocains et art moderne), Stuttgart, Arnoldsche Art Bublishers, p. 99-121.

KHATIBI A & AMAHAN A. (1995), *Du signe à l'image. Le Tapis marocain*, Casablanca/Milan, Lak International.

MANA A. (2010), « Mon Maroc secret et vivant. Tapis-tableaux, manière et matière », https://abdelkadermana.wordpress.com/tag/tapis-tabeaux, (consulté le 12-07-2021).

MOREL-JOURNEL G. (2015), *Le Corbusier : construire la vie moderne*, Paris, Editions du Patrimoine.

NADAU A. (2014), « Klee et le tapis tunisien », *in* Actes du colloque : *La Tunisie de Paul Klee*, organisé au cinéma le Mondial - Tunis, le 10-05-2014, http://www.goethe.de/ins/tn/pro/La_Tunisie_de_Paul_Klee_ColloqueAvril2014.pdf, (consulté le 19-02-2020), p. 34-41.

NAJI M. (2009), « Le fil de la pensée tisserande », *Techniques & Culture*, n[os]52-53, https://journals.openedition.org/tc/4826, (consulté le 23-10-2019), p. 1-26.

PIERON H. (1911) « L'illusion de Müller-Lyer et son double mécanisme », Paris, *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, T. 71, p. 245-284 https://www.jstor.org/stable/41079172, (consulté le 15-04-2022).

RAMIREZ F. et ROLOT Ch. (1995), *Tapis et tissages du Maroc*, Paris, ACR Edition, collection PocheCouleur.

VANDENBROECK P. (2000), *Azetta, l'art des femmes berbères*, Bruxelles/Paris, Ludion-Flammarion.

# 6

---

Mohamed ZAHIR

## Les tisserandes amazighes
### Génie artisanal, créativité et autonomisation



**Mohamed ZAHIR**
Faculté des Lettres et Sciences Humaines Saïs-Fès
Université Sidi Mohamed Ben Abdellah

## Résumé

*Le tissage est l'une des activités créatives les plus anciennes de l'histoire de l'humanité. C'est en ce sens qu'on pourrait considérer le tapis amazigh comme le réceptacle originel d'une véritable sémiologie visuelle et d'un inconscient figuratif dont s'inspirent et se nourrissent les symboliques et les langages plastiques maghrébins. Plus encore, le tapis, produit d'un savoir-faire ancestral, ne peut guère être considéré comme un sous-produit artistique puisqu'il pourrait dépasser le stade d'une reproduction stéréotypée pour s'ériger au statut d'une véritable pratique artistique. La réappropriation continue de ce patrimoine et son injection dans de nouveaux circuits de sens par les générations contemporaines et futures, pose la nécessité de concevoir et de mettre en œuvre des politiques publiques à même d'encadrer, d'orienter mais surtout d'autonomiser ces tisserandes aux doigts de fée.*

Parler de la créativité et de surcroît de la créativité féminine, pourrait aisément impliquer certaines confusions terminologiques voire un flou théorique. En effet, nous pourrions avancer comme remarque liminaire, que le concept de « créativité » véhicule déjà en lui-même, une certaine ambigüité de par sa substance métaphysique voire théologique qui pousse d'aucuns à lui préférer le concept de ''production'' plus positif, plus scientifique et plus objectif. On pourrait distinguer deux catégories de production, l'art et l'artisanat[1]. Ainsi, il est légitime de se demander quels sont les actes qu'on pourrait considérer comme créatifs ou pas ? Est-ce que la créativité se déploie toujours en un processus et quels sont les facteurs qui déterminent sa génétique ? Peut-on parler d'une créativité proprement féminine sans verser dans une sorte d'essentialisation ou carrément tomber dans le travers d'une vision déterministe ? Et si elle existerait, quelle serait la spécificité de cette créativité et les éléments qui la singulariseraient ? Est-ce que la créativité doit-être comprise uniquement, comme auraient tenté de le faire les esthètes, dans un sens esthétique et artistique, ou bien pourrait-on y englober toutes les activités et les attitudes sociales, individuelles et collectives, qui permettent d'agir positivement sur son environnement (créativité entrepreneuriale, artisanat, les formes d'organisation, d'association et d'entraides locales…etc.). A ces questions d'ordre méthodologique, s'ajoute le fait que dans la plupart des cultures humaines, le genre est largement ignoré et évacué dans les discours et les représentations sur la créativité. L'invisibilité de la créativité féminine, l'oubli ou la minoration des spécificités liées aux questions du genre et la non reconnaissance des femmes en tant que productrices de biens et de services culturels et en tant que principales actrices en matière de conservation du patrimoine culturel immatériel, reste un problème endémique dans le secteur culturel. C'est là une donnée mondialement attestée d'autant plus que les politiques culturelles et artistiques publiques peinent à être équitables et inclusive, et n'encouragent pas assez la créativité féminine quitte à introduire une discrimination positive (soutien financier, octroi de subvention, de bourses, de prêts…etc.). Pourtant la créativité artistique féminine est ancienne et attestée depuis plusieurs siècles malgré les silences et les mécanismes d'exclusion et de mise à l'écart d'une histoire de la création qui reste, à bien des égards, muette et essentiellement androcentrique. Plus encore, plusieurs spécialistes avancent qu'une grande partie de notre patrimoine rupestre et de l'art des cavernes par exemple a été

[1] Il est à rappeler en tant que réserve générale que la Raison occidentale reste à ce propos trop taxonomique, elle est encline aux classements subtils, aux catégorisations qui, parfois, n'ont pas la même pertinence dans notre culture. Qu'on pense par exemple aux distinctions établies entre les arts / les métiers, art / artefact, objet esthétique, ornemental, décoratif/ objet utilitaire, fonctionnel, objet commun/objet de luxe, artisanat rural/artisanat citadin, famille/corporation.

l'œuvre des femmes primitives. Cela nous importe beaucoup si on rappelle que l'Afrique du Nord est le plus grand musée rupestre à ciel ouvert du monde et que ce patrimoine graphique et iconographique (pensons aux parois de Tassili, le site Foum Chenna, etc.) a été une source inépuisable d'inspiration pour les différentes expressions artistiques et un conservatoire des signes de la cosmogonie amazighe ancienne.

La femme est incapable d'une production artistique de valeur, voilà un stéréotype vieux comme l'humanité. Elle a été souvent considérée comme une muse, une source d'inspiration et un modèle de la production pour les artistes et les poètes si elle n'est pas elle-même la poésie incarnée, une déesse bienveillante à laquelle on rendait un culte idolâtrique ou un esclave assujetti par l'homme, mais jamais, ou en tout cas rarement, un sujet de création. Réduite par ces préjugés inextirpables qu'on a épousés depuis des temps immémoriaux, à un objet adoré, vénéré ou fantasmé, la femme est enfermée dans son éternel statut d'idole associé aux valeurs de l'impulsivité, de la frivolité voir de la primitivité[1]. Sujet ou objet de la création, la créativité féminine reste en tout cas tributaire de son statut social et ne peut guère se détacher de son contexte culturel. La philosophe et historienne française Geneviève Frassie (1995) précise à cet égard : « *La muse est toujours l'autre d'un sujet, ombre, inspiration, ange ; et le génie toujours le soi, l'auteur* ». Cela est d'autant plus vrai que, dans des sociétés comme la nôtre, les structures législatives et théologico-politiques visent essentiellement la domestication de la femme et s'avèrent un véritable étouffoir de toute créativité. Il est communément admis que les femmes et les filles sont confrontées à des difficultés spécifiques du fait de leur genre. Pourtant, et malgré ces carences et ces blocages structurelles, la femme amazighe a été, comme nous le dit Mohamed Khair-Eddine, « *De tout temps, […] pourvoyeuse des significations cachées du mondes* ». N'est- ce pas là, en quelque sorte, la vocation de l'art et de tout acte créatif en l'occurrence exprimer le mystère de la vie et de la destinée humaine.

Prenant compte de ces considérations d'ordre général et en rappelant le fait que le tissage était l'une des premières manifestations de l'activité artistique

[1] Le rapport entre la créativité féminine et la primitivité a été mis en évidence avec les mouvements de l'avant-garde littéraire et artistique du début du 20ème siècle en Europe en réaction contre la faillite historique de l'humanisme occidental, rationaliste et bourgeois, avec les grandes tueries et la folie destructrice de la Grande Guerre. On essaye alors de réhabiliter les formes créatives qui ont été réduites à la marge de l'ordre établi dont essentiellement la créativité féminine considérée comme une figure de la primitivité qu'on proposait comme remède au dessèchement des sources d'inspiration par les valeurs du rationalisme et de l'utilitarisme. C'est dans cet horizon qu'on pourrait aussi saisir, à notre avis, les créations picturales et plastiques de certaines femmes dans les milieux amazighes ruraux et qu'on qualifie parfois, non sans un certain dédain intellectualiste, de naïves ou spontanées.

humaine depuis des périodes protohistoriques, nous nous proposons dans cette contribution d'inscrire cette triade notionnelle d'autonomisation, de créativité et de génie artisanal dans une approche du genre qui convoque des cas concrets et des expériences inspirantes où les aspects sociaux et vivriers côtoient les dimensions artistiques et créatives de la femme amazighe spécialement dans le monde rural. L'exemple des femmes Ouaouzgites dans le Sud-Est (versants oriental et méridional de Sirwa) est édifiant à cet égard. Elles confectionnent l'un des tapis de laine rase les plus appréciés au niveau mondial pour sa qualité et pour la beauté et l'originalité de ses motifs ornementaux et la richesse de ses compositions chromatiques qui véhiculent une véritable sémiologie visuelle. Ce tapis dont la technique de tissage est presque unique[1] et dont l'ornementation et le décore puisent essentiellement et strictement dans les ressources de la géométrie et qui plongent dans le vieux fond stylistique nord-africain (triangles, croix, rectangle, entrelacs rectilignes, lacis losangiques, hachures, symétrie rigoureuse, zigzags, etc.), charrie un imaginaire fortement codifié et appartient à un mode d'expression qui a ses rites[2], son langage, ses gestes ancestraux et même une tradition narrative (légende de la cigogne qui a laissé tomber un morceau de tissu d'un tapis orientale dans le patio d'une maison de la médina à Rabat même si cela ne correspond à aucun axe aérien de la migration de ces oiseaux entre les quartiers d'hivers et ceux d'été). Ainsi, concernant ce tapis tissé depuis des temps immémoriaux, on pourrait parler bel et bien d'une véritable pratique artistique à part entière, d'un acte créatif et non pas d'un sous-produit, d'une forme mineure d'expression. En effet, malgré le caractère utilitaire de la tapisserie et des tissages berbères bien répertoriés dans les notes ethnographiques de Laoust-Chantréaux, Hespéris 1945 (tapis,

[1] D'après le célèbre opuscule de Ricard Prosper la technique du point noué utilisée dans le tapis Ouaouzgit est unique en Afrique du Nord sauf peut-être pour le tapis zénète Gourari dans le Sud-Ouest algérien qui utilise des procédés similaires. Ce tapis présente d'après Prosper beaucoup d'affinité avec les tapis finlandais au niveau des procédés de tissage mais aussi au niveau d'un esprit du design très attentif aux détails ornementaux.

[2] Dans un article de *Lamalif* (Amahan Ali, *Aperçu sur le musée Batha*, *Lamalif* n°174, février, 1986 54-56) Ali Amahane rapporte qu'une jeune fille dans le Haut Atlas doit réaliser à elle seule un tapis en guise de rite de passage pour le mariage. Les tapis tissés par les femmes désirant se marier, doivent-être exposés à l'occasion d'un Moussem de Sidi Ali Ou Mohamed. Il faut signaler aussi la valeur sacrée des fils de laine dans ces sociétés agro-pastorales qu'ont été les sociétés amazighes ou par exemple, les doigts de la mariée sont enroulés de fils de laine que le marié, déroulera le soir ou déchirera à l'aide de son poignard. Le tissage charrie toute la magie des nœuds et de leur force magico-vital (Mircea Eliade, 1980). D'après le dictionnaire des symboles de Chevrier, les entrelacements des fils et des motifs symbolisent « les liens qui unissent les membres d'un corps social : par leurs entrelacements répétés, ils expriment une union jusqu'à la mort » (P 406).

parties de tente, harnachement des bêtes de somme, couverture de selle, tout le mobilier nomade), et malgré la rareté des objets dédiés uniquement aux fonctions strictement décoratives, ornementales et esthétiques, ces tapis peuvent-être légitimement érigés au statut d'objet d'art. Ces arts dits primitifs, naïfs, tribaux, ethniques premiers ou populaires et souvent non reconnus, privilégient des formes d'expression souvent tenues en marge de l'ordre établi, de son esthétique et de ses valeurs sociales. Ces formes d'expression sont caractérisées par leur spontanéité, par leur simplicité, elles livrent une vérité essentielle, une puissance expressive de par leur proximité avec les sources vives d'inspiration. Le tapis en tant qu'objet d'art exprimant une forte individualité et une esthétique particulière, incarne aussi et peut-être surtout, le rôle de la femme amazighe dans la restitution et l'éclosion des signes délaissés, parfois oubliés et qui vont être au cœur du substratum des mouvements picturaux contemporains et des expressions plastiques au Maghreb. C'est là justement que réside le potentiel créatif de ce génie artisanal, de ces symboles, de ces signes primordiaux dont les femmes sont les exclusifs dépositaires. Khair-Eddine précise à ce propos : « *Ces entrelacs et ces lignes évoquaient irrésistiblement l'alphabet Tifinagh. Les femmes qui les avaient tracés n'en connaissent certes pas le sens, mais leur mémoire restituait cette écriture de mère en fille depuis des millénaires» (P112/113).* C'est donc d'une véritable maïeutique de l'inconscient figuratif collectif qu'il s'agit, d'une mémoire visuelle qui doit-être ré-appréhendée et réévaluée dans le cadre d'une dialectique de l'innovation et de la continuité, loin des schémas mentaux et des canons imposés par l'idéologie esthétique occidentale, souvent sectaire et toujours ethnocentrique. Ainsi, l'absence de tradition scripturaire ou sa disparition ne signifie pas forcément l'absence d'une tradition graphique, elle est vivace sous forme de picturalités mystérieuses dont l'ésotérisme trahit parfois l'origine magico-religieuse. Ces signes qui continuent à perdurer et qui contribuent à entretenir une mémoire collective, peuvent même être au cœur du renouvellement du langage plastique au Maroc. Le tapis amazigh en général et ouaouzguit en particulier, par son chromatisme particulier, ses motifs identitaires, l'exubérance de ses formes et de ses coloris, les valeurs du perfectionnisme qu'il suggère, tient donc une place importante dans cette grammaire symbolique héritée. Ce n'est pas un hasard si plusieurs femmes peintres autodidactes et appartenant au courant naïf, sont issues de l'univers de la tapisserie. Regueraguia Saida était tisserande et laveuse de laine avant d'intégrer le monde de la peinture, Fatima Mellal aussi a tissé des tapis avant de prendre le pinceau. Ce sont autant de figures de cette autodidactie dont les expressions picturales et les représentations figuratives s'irriguent d'un imaginaire authentique et qui ont donné ses lettres de noblesse à l'art populaire rural et à l'inspiration spontanée. Leur créativité foisonnante, leur prédisposition naturelle pour le dessin, ne peuvent en aucun cas être réduites aux seules habilités manuelles et à leur maitrise technique. Il s'agit bel et bien d'un acte créateur qui exprime un don particulier féminin. Les tapis

sont des objets d'art qui expriment, dans leur singularité, un état d'âme, un « moment » de la personnalité de la tisserande transposée ou plutôt transfigurée par les motifs figuratifs, géométriques. C'est un objet qui devient aussi le réceptacle d'une mémoire, un creuset des voix ancestrales et le signe d'appartenance à une famille, à un lignage, à une tribu, etc.

Il faut rappeler à cet égard que la pratique picturale marocaine contemporaine s'est alimentée et s'est inspirée largement de ce matériau artisanal vernaculaire qu'elle a contribué à actualiser aussi[1]. C'est dire enfin qu'il s'agit d'un héritage évolutif, un humus enrichissant qu'on ne doit pas cloitrer dans l'archaïsme et l'immobilisme mais plutôt l'arracher aux significations arrêtés. Cette réappropriation et ce rajeunissement des signes cosmogoniques et primordiaux incarnent la nécessité d'*« utiliser les forces créatrices et artistiques, quels qu'en soient les modes d'expression, contre l'arrière garde de la médiocrité esthétique* » (Manifeste *Aouchem,* 1967). Les systèmes sémiotiques propres à la peinture marocaine et à son écriture plastique s'inscrivent en effet, dans le cadre d'une intersémiotique où se réalisent souvent la symbiose entre différents signes issus du patrimoine : tatouage, calligraphie, mosaïque, tapisserie, bijouterie, patrimoine rupestre etc. Les tendances picturales contemporaines au Maghreb comme l'école de Casablanca au Maroc ou les mouvements *Aouchem et Peintres du Signe* en Algérie ont renoué avec les symboliques plastiques originelles qui ont resté vivaces justement grâce aux femmes amazighes en particulier et aux arts traditionnels en général. Le dessein de ces artistes maghrébins en utilisant par exemple des pigments végétaux comme le henné, le safran, le *smagh* ou en ciselant le cuivre et la peau et en supprimant la toile est de rester proches des sources archaïques du savoir-faire artisanal et ce loin de toute vision folklorisante, exotisante ou snobinarde. En enracinant leur pratique artistique dans ce sol identitaire et ce terreau imaginaire qui fondent notre culture visuelle, ces artistes vont ouvrir de nouvelles perspectives à leurs démarches en transcendant le contexte local et en l'intégrant à l'universel. En répudiant la peinture de chevalet avec ses académismes et sa gangue, en se réappropriant les signes primordiaux et les formes graphiques originelles de la tradition plastique populaire, la plupart des artistes maghrébins vont, et ce à partir des années soixante du siècle dernier, transfigurer ce legs sémiologique en fondant des démarches picturales modernes mais d'essence patrimoniale, Ce qui donne son originalité, son authenticité et l'empreinte

[1] Pensons par exemple aux recherches picturales d'un peintre comme Cherkaoui autour du tapis amazigh qui a été, pour ce pionnier de la peinture contemporaine au Maroc, un véritable gisement inépuisable de motif et de signe. Sa démarche a largement emprunté au chromatisme, aux signes identitaires et aux motifs ornementaux du tapis amazigh, c'est le cas par exemple de l'un de ses chefs d'œuvre « Talisman rouge » dont les tracés géométriques et les signes sont greffés sur l'art du tapis.

fondamentale d'une différence à ces œuvres. Il faut rappeler que c'est justement cet enracinement sémiotique des arts plastiques marocains dans cet humus identitaire qui lui procure son authenticité et lui permet de cultiver sa différence. Essayer donc de reproduire l'acte expressif, spirituel qui avait dû présider à la création artisanale, c'est faire un retour poétique aux sources cachées de la conscience humaine. Susciter l'affleurement sinon à la conscience du moins à l'imagination des dimensions les plus profondes, les plus nocturnes et les plus oniriques de notre Etre culturel.

Ainsi donc, face au risque de dilapidation de ce legs symbolique des aïeux qui fait partie intégrante du patrimoine immatériel de l'humanité avec ses savoir-faire, sa maîtrise technique, ses habilités, ses rites, les conceptions religieuses et les passions qui l'animent, il est urgent d'œuvrer pour une prise en charge, au travers des politiques éducatives et patrimoniales adéquates, de cet héritage ancestrale. La revalorisation et la revitalisation de ces arts populaires ne s'explique aucunement par un quelconque penchant folklorique ou passéiste, l'histoire a prouvé que ces arts « mineurs » malgré leur rusticité, leur *vernacularité* et leur marginalité, finissent toujours par nourrir et inspirer les pratiques consacrées par les hiérarchies académiques et savantes et sont souvent au cœur des dynamiques du renouveau culturel et artistique. Nous ne pensons pas que le déblocage de cette créativité passe nécessairement par l'autonomisation de la femme rurale handicapée par le joug d'une tradition patriarcale stérilisante. L'autonomisation peut être définie comme (Unesco, 1995) : « *un processus qui permet aux femmes de maîtriser leur propre vie en connaissant et en exigeant leurs droits à tous les échelons de la société, aux niveaux international, local et personnel. L'autonomisation individuelle signifie que les femmes acquièrent leur autonomie, sont capables de définir elles-mêmes leurs buts et sont pleinement impliquées dans le processus de prise de décision économique et sociale* ».

La contribution de la femme amazighe dans l'augmentation et la consolidation du potentiel créatif de la société marocaine ne peut pas être pensée qu'au travers de son autonomisation cognitive, psychologique, politique et économique. Cela nécessite des programmes éducatifs formels et informels, une politique culturelle publique à même de renforcer le statut de la femme en tant qu'actrice du développement et créatrice des expressions culturelles et ce au travers de son implication dans les processus de prise de décision économique et sociale. La femme rurale amazighe étant un maillon essentiel du processus productif et créatif de la société marocaine, subit tous les problèmes des masses paysannes (dénuement matériel, marginalisation, surexploitation, taux élevé d'analphabétisme, déperdition scolaire, réquisition pour les corvées quotidiennes…, etc.). Elle incarne pourtant un

certain génie paysan qui permet à une économie vivrière[1] de survivre et à tout un pan de notre identité et de notre patrimoine culturel de perdurer et d'être une source d'inspiration et de renouveau culturel. Les femmes représentent plus de la moitié de la population nationale d'où la nécessité d'adopter des approches *sexospécifiques* et ce en élaborant des stratégies éducatives et des politiques culturelles à même d'offrir un encadrement et un accompagnement appropriés et d'aiguiser leur imagination.

Si on prend l'exemple des tisserandes amazighes, on constate malheureusement, qu'elles ne bénéficient pas pleinement de cette créativité (artistique et entrepreneuriale) car elles sont évincées des circuits commerciaux liés à ces activités rémunératrices, monopolisées par les hommes, à défaut des compétences qui leur sont traditionnellement refusées par la culture patriarcale. Les maris, dans le cadre d'une division sexuelle du travail inéquitable, s'accaparent le fruit de leur labeur et bradent ces tapis à vil prix. Ils sont victimes eux même des réseaux d'intermédiaires qui s'occupent de l'écoulement de cette « marchandise » auprès notamment des *bazaristes* de Marrakech. A la fin des années 90 des associations et organisations internationales et nationale ont commencé à épauler ses tisserandes aux doigts de fée par la création de site internet où elles pouvaient exposer directement leur produit. L'utilisation d'internet, en permettant la réception des commandes du monde entier, en assurant une publicité, à une échelle mondiale, de ce produit de terroir a court-circuité les réseaux d'entremetteur qui ont tyrannisé cette industrie familiale pendant des décennies. Ainsi donc, nous nous interrogeons de façon légitime à la lumière de ce cas de figure, comment assurer aux femmes artisanes dans le monde rural l'accès aux techniques numériques et aux opportunités que cet outil offre dans l'encouragement par exemple des coopératives artisanales en remédiant aux faiblesses de la commercialisation et des circuits d'approvisionnement ? En effet, le fossé numérique qui sépare les deux genres doublé d'une fracture numérique aux niveau des régions, continue à

[1] Il faut préciser tout de même à ce propos que les tapis ne sont pas uniquement des activités vivrières tournées vers les besoins locaux, ils représentent un chiffre d'affaire très important qui faisait dire à Fatima Mernissi dans un article de *Lamalif* qu'ils (les tapis) rivalisent avec le cobalt et le manganèse. Dans le même article qui a mis en évidence la valeur économique de cette activité qui pourfend le préjugé de l'artisane improductive et de la femme dépourvue de dimension économique, on a déploré l'appauvrissement esthétique du tapis marocain qui devait, pour s'exporter et s'adapter au marché international, perdre son authenticité comme le montre le témoignage d'une tisserande : « On fait les dessins que les allemands veulent (…) un tapis pale, sans couleur, sans mystère », *Lamalif*, n°103, janvier 1979, p 33. Les Centre des Arts indigènes œuvraient déjà au début du Protectorat à « discipliner la fantaisie des indigène » à travers l'intervention publique via la politique de l'estampillage et ce en reformulant les coloris, les motifs et les arrangements.

se creuser, d'après les statistiques de l'Unesco, les femmes représentant plus de la moitié de la population mondiale, sont moins connectées que les hommes et par ce fait même, elles ont moins de chance d'accès aux formations et aux opportunités que ces technologies numériques peuvent offrir en termes d'acquisition de compétences et de consolidation des capacités dans de nombreux domaines, notamment l'expression artistique et l'entreprenariat créatif. A l'orée de ce 21ème siècle, les NTIC vont indéniablement façonner en profondeur la société marocaine en ouvrant des perspectives inédites. Quelle sera la part de la femme rurale de cette révolution numérique ? Combler le fossé numérique entre les genres mais aussi entre les régions du Maroc où le taux de la pénétration de la toile montre des disparités criantes, s'avèrent une nécessité afin de favoriser l'épanouissement des potentialités productives et créatrices des femmes. Nous pensons que la femme amazighe rurale ne doit plus rester exclue de cette révolution numérique. Et puis quelles sont les initiatives pédagogiques et les offres de formation pour encadrer, orienter et soutenir cette créativité foisonnante ? Qu'en est-il de notre institution muséale défaillante et des autres espaces artistiques scolaires ou extrascolaires où la femme artisane est exclue et ne bénéficie que rarement d'expériences muséales structurées pour aiguiser et affiner leurs habilités et échanger leurs expériences et leurs expertises. Voilà le témoignage poignant de Regueraguia, tisserande-artisane et peintre autodidacte qui passait pendant des années devant une galerie à Essaouira sans jamais oser y mettre les pieds malgré sa prédisposition pour la peinture, elle se confie à Fatima Mernissi : « *Ma sœur Fatima, j'avais peur de rentrer dans une galerie de peinture. Seules les femmes riches et habillées à l'européenne en franchissent le seuil* ». Dans son ouvrage *L'art et l'artisanat,* William Moris, préconisant la résistance esthétique en faveur des valeurs créatrices de l'artisanat face à une Europe en pleine industrialisation et face aux mouvements de standardisation et de nivellement qu'elle implique, affirme que tout homme de toute classe peut être producteur de beauté à n'importe quelle échelle, dans tous les domaines possibles. La créativité n'est pas l'apanage d'une élite et malgré le caractère trivial de ces expressions artistique renvoyant à l'univers de la tradition, elles obéissent à des flux personnels. Toute œuvre artisanale (tapis, poterie, bijoux) exprime un moment de la personnalité de son auteur, un tapis par exemple ne s'adresse pas uniquement à l'œil et au regard et ne pourrait aucunement être réduit seulement au visuel, elle éveille des émotions, s'adresse à toutes les facultés humaines et interpelle les consciences mais aussi les mémoires (de la famille, de la tribu, du lignage, etc.) car une œuvre artisanale est souvent le réceptacle des vocalités ancestrales. Ces arts malgré le fait qu'ils découlent d'un savoir-faire, d'une habilité et d'un métier mais ils véhiculent quelque chose d'irréductible à la seule dextérité manuelle, à l'adresse ou à la maîtrise techniques de ses artisanes. Donner ses lettres de noblesse à l'art populaire rural et à l'inspiration spontanée et intuitive reste

important car cela permet aux traces de passé de resurgir et d'exprimer le Soi, cette notion, empruntée à Nietzsche et à Freud, qui est ce fond commun à tous les hommes où sont déposées les traces mnémoniques, résidus d'innombrables existences humaines. L'âme collective et le génie national des peuples se manifesteraient dans le début de leur culture et de leur histoire par des productions artistiques spontanées et anonymes qui puisent de ce sol primitif de l'esprit humain.

## Bibliographie

Amahan Ali, « Aperçu sur le musée Batha », Casablanca, *Lamalif*, n°174, février 1986, p. 54-56.

Chevalier Jean et Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris : Robert Lafond/Jupiter, 1982.

Eliade Mircea, *Images et symboles*, Paris : Gallimard, 1980.

Frassie Geneviève, *Muse de la raison démocratie et exclusion des femmes en France*, Paris : Gallimard, 1995.

Khair-Eddine Mohamed, *Légende et vie d'Agounchich*, Paris : Seuil, 1984.

Laoust-Chantréaux Germaine, Le tissage et ses usages.http://e-mediatheque.mmsh.univ-aix.fr/collection/archives/chantreaux/Pages/accueil.aspx

Medel-Añonuevo Carolyn et Bochynek Bettina, *Introduction du séminaire international sur l'éducation et l'autonomisation des femmes*, Institut de l'Unesco pour l'Education 1995, Hambourg, Allemagne.

Mernissi Fatima, *Lamalif*, n°103, janvier 1979.

Mernissi Fatima, *Les Sindbads marocains, voyage dans le Maroc civique*, Editions Marsam, Rabat, 2004.

Morris William, *L'Art et L'Artisanat aujourd'hui* [1889], Paris, Payot & Rivages, 2011

Muriel Girard, « Invention de la tradition et authenticité sous le Protectorat au Maroc », *Socio-anthropologie* [En ligne], 19 | 2006, mis en ligne le 31 octobre 2007, consulté le 26 septembre 2018. URL : http://journals.openedition.org/socio-

Prosper Ricard, *Corpus des tapis marocains*, http://e-mediatheque.mmsh.univ-aix.fr/Collection/archives/chantreaux/tapis/Pages/19.aspx

# 7

Mbark Wanaïm

## Esprit créatif des guérisseuses dans l'Anti-Atlas occidental. Aspects médical, social et culturel



**Mbark WANAÏM**
Centre des Etudes Anthropologiques et Sociologiques
Institut Royal de la Culture Amazighe - Rabat

## Résumé

*Cette communication se propose d'aborder les multiples aspects qu'incarne l'esprit créatif des guérisseuses amazighes dans l'Anti-Atlas occidental. Lors de cette intervention, je me focaliserai sur l'analyse des résultats d'une récente mission de terrain effectuée à Tiznit, Lakhsas et à Ayt Brayim (novembre 2018), au cours de laquelle j'ai pu réaliser des interviews avec des guérisseuses spécialisées dans l'hygiène des yeux (id m inchkilen), qui introduisent leur langue sous la paupière supérieure de l'œil pour enlever des corps étrangers emprisonnés. Une spécialité peu connue, qui a fait de ces femmes de véritables icônes de la médecine traditionnelle dans la région. Ce métier de « m inchkiln » se pratique avec dextérité par des femmes expérimentées et dont la plupart ont hérité ce savoir-faire de leurs mères ou de leurs grands-mères, dans le cadre du processus de transmission.*

« La médecine traditionnelle existe depuis toujours : elle est la somme totale des connaissances, compétences et pratiques qui reposent, rationnellement ou non, sur les théories, croyances et expériences propres à une culture et qui sont utilisées pour maintenir les êtres humains en santé ainsi que pour prévenir, diagnostiquer, traiter et guérir des maladies physiques et mentales. Dans certains pays, les appellations médecine parallèle/alternative/douce sont synonymes de médecine traditionnelle. »[1]

## 1. Précisions liminaires

La médecine traditionnelle en milieu amazigh ne date pas de hier. Elle remonte à des périodes immémoriales. Dans l'Anti-Atlas occidental, le recours aux pratiques de guérison traditionnelles, bien que perturbées par la modernité et la technologie de pointe de la médecine moderne, est toujours un choix prioritaire pour soigner des maladies infantiles ou autres. Derrière cette sollicitation sociale se cache toute l'histoire d'un ensemble de pratiques médicales ancestrales socialement ancrées et portées par des hommes et des femmes qui en ont fait un véritable métier transmis de génération en génération. Bien qu'altérées, par les changements antérieurs, les pratiques de soins traditionnels continuent toujours leur mission dans différents coins de l'Anti-Atlas. Les femmes en recourent souvent pour soigner/soulager les nouveau-nés.

Dans l'univers universitaire en revanche, la médecine traditionnelle en milieu amazigh demeure un champ de recherche pratiquement inexploré. Ce constat concerne aussi le milieu de l'édition où sa nette sous-représentation est avérée, hormis quelques travaux édités par le docteur Akhmisse[2].

## 2. Guérisseuses des yeux

Cette étude tend à présenter les résultats d'une mission de recherche, effectuée à Tiznit, Lakhsas et Ayt Brayim entre le 7 et 18 novembre 2018, au cours de laquelle j'ai pu établir des contacts avec des guérisseuses

[1] Dr Xiaorui Zhang, *Principes méthodologiques généraux pour la recherche et l'évaluation relatives à la médecine traditionnelle*, Organisation mondiale de la Santé, 2000, p.1.

[2] Nous faisons allusion ici aux travaux suivants : *Croyances et médecine berbères à Tagmut*, Casablanca, chez l'auteur, *2004 ; Médecine, magie et sorcellerie au Maroc*, Casablanca, Dar Kortoba, *1990.*

spécialisées[1] dans l'extraction de corps étrangers solides dans l'œil (grain de sable, poussière, cheveu, cil, particule de bois, de verre ou de métal,…). Un métier féminin par excellence. L'enquête de terrain menée auprès des guérisseuses appelées *id m inchkiln*[2] consiste tout d'abord à appréhender la multitude d'aspects que revêt leur service, rendu à la population qui les sollicite (aspects médical, social et culturel) ; puis, à comprendre comment la maîtrise de certaines pratiques a pu contribuer tantôt à la grandeur de leur prestige, tantôt à sa décadence dans un environnement social en pleine mutation ; enfin, à interroger ces femmes sur l'avenir de leur savoir-faire et sur le comment de sa transmission et sa sauvegarde.

Conscient des enjeux qui entourent les enquêtes de terrain, j'ai dû plus d'une fois ajuster et adapter ma méthode de travail. Car le milieu concerné par les enquêtes représente une catégorie sociale aux accès restreints et parfois verrouillés. D'où le réajustement introduit dans ma démarche adoptée avant d'entreprendre la collecte des données sur les guérisseuses. Ainsi, ce réajustement consiste à orienter les investigations d'abord vers l'environnement familial/social des guérisseuses avant d'aller prendre contact avec elles. Cette démarche repose, donc, sur la combinaison de données collectées à partir des résultats émanant à la fois du renseignement et des entretiens réalisés avec certaines personnes que j'ai jugées utiles à ma recherche. Les premiers jours sur le terrain ont été essentiellement consacrés à la reconnaissance, le but étant de recueillir des éléments nécessaires à la constitution d'un dossier fort conséquent tant sur les villages/quartiers dans lesquels résident les guérisseuses que sur celles-ci. Mes premières investigations ont pu aboutir grâce au concours de certaines personnes qui se sont mobilisées pour mon enquête. Ainsi, j'ai pu rencontrer cinq guérisseuses (trois à Tiznit, une à Ayt Bouyassine, la dernière à Ayt Brayim). A ce nombre s'ajoute une dizaine de personnes ayant un rapport direct avec leurs activités.

Ces expertes de l'ombre, bien qu'en butte aux moqueries d'une couche sociale (féodalité moderne), continuent encore à exercer leur métier dans les zones enclavées de l'Anti-Atlas. Elles ne se découragent pas. A l'instar des cabinets médicaux modernes, certaines guérisseuses ont même aménagé une partie de leur demeure pour accueillir les personnes sollicitant leur service.

---

[1]Nous tenons avant tout à remercier vivement toutes les personnes qui nous ont accordé un peu de leur temps pour répondre à nos nombreuses questions et interrogations. Pour Lakhsas, Fatima K., Mohamed O. et Larbi G. Pour Ayt Brayim, la guérisseuse Fatima S. Pour la cité de Tiznit, les guérisseuses Fatima L. et sa fille Fadma.

[2] Au singulier *m inchkiln*. Nom donné à la femme qui maîtrise ce genre de savoir-faire traditionnel : extraction de l'œil des corps étrangers introduits par le vent ou lors de la manipulation d'un outil de travail dans les champs et lors des récoltes.

Nous pensons particulièrement à la guérisseuse de Bou-Naaman (Ayt Brayim), dont la réputation transcende les frontières de Tiznit. Elle a su transformer un métier marginal en une véritable profession qui lui donne du pouvoir, une considération, de la notoriété, des revenus et un statut social particulier au sein de la communauté. Il s'agit de Fadma qui soigne des enfants, donne à leurs parents des conseils et leur prescrit des traitements adéquats, à base de plantes. Son esprit créatif réside surtout dans les techniques employées lors de ses multiples interventions lorsqu'il est question :

- d'enlever des corps étrangers (*inchkiln/iblghuchn*[1]) de l'œil de ses patients ;
- de cautériser certaines blessures (*tuqda*) ;
- de traiter certaines maladies infantiles (*timudan n tazzanin*).

Cependant, ce métier de guérisseuse ne doit pas être confondu avec celui des femmes médium (*timgznin* pl. de *tamgzent*), forgé dans la prestidigitation et l'exorcisme (pratiques d'enchanteurs/enchanteresses souvent entachées d'arnaque et de scandale).

Parmi les guérisseuses rencontrées, compte « lalla » Fatima habitant le hameau Id Boughreda à Ayt Brayim. Originaire de Lakhsas (Id Yassine –Id Ghazal), Fatima a acquis, grâce à ses conseils et à sa formidable technique d'enlever des corps étrangers de l'œil, une notoriété incontestable dans la région. Sa célébrité allait atteindre son apogée lorsque ses services sont sollicités par des étrangers. Un Français, pour ne citer qu'un exemple, selon certaines vraisemblances, est venu de son pays pour exposer son problème à Fatima. Il souffrait de douleurs constantes dans l'œil. Malgré ses consultations antérieures en France, il n'a pu connaître ni l'origine des douleurs, ni pourquoi son œil malade est toujours larmoyant. Lorsqu'il est arrivé chez la guérisseuse, et selon plusieurs versions concordantes, elle lui a enlevé, en un clin d'œil, un éclat de verre à peine visible. Etonné, le Français serait revenu plus tard chez Fatima pour lui faire un présent. D'autres personnes m'ont raconté d'autres expériences similaires. Tel le cas d'un homme qui, selon un habitant d'Ayt Brayim rencontré à Tiznit, allait partir à l'hôpital de Tiznit pour l'extraction d'une arête de poisson coincée dans sa gorge. Se rendant compte du coup de l'opération sans compter les examens nécessaires, sa famille l'achemine directement vers la guérisseuse qui lui a extrait sans douleur ladite arête. Cette histoire m'a été confirmée par une femme (Zehra) que j'ai rencontrée plus tard à Agadir. Elle aussi, elle a dit avoir recouru au service de la guérisseuse d'Ayt Brayim pour se débarrasser du reste d'une arête logée dans la paume de sa main.

[1] Pluriel de *ablghuch* (écharde).

> « Je connais cette femme d'Ayt Brayim. Tout le monde en parle suite à ses succès. Lorsque j'étais touchée, en 2015, par cette arête dans ma main, j'ai pu l'extraire facilement. Je pensais l'avoir extraite en son intégralité. Par la suite, les douleurs commençaient à apparaître. Elles s'intensifient au fil du temps. Parfois elles deviennent insupportables surtout lorsque je fais le ménage ou je déplace les objets un peu lourds à la maison. A force de voir ces douleurs continuer, je suis partie voir mon médecin. Il n'a rien détecté d'anormal. Un jour ma famille m'a parlé de Fatima la guérisseuse et surtout lorsqu'elle a réussi à enlever à un homme une arête coincée dans la gorge. J'en ai parlé à mon mari. Quelques jours plus tard, on est partis voir la guérisseuse à son domicile après l'avoir prévenue la veille. En arrivant, et après lui avoir expliqué mon cas, elle fait passer ses doigts sur la partie de la paume qui me fait mal. Puis elle la serre légèrement avec son pouce et son index tout en massant avec l'autre main. Puis, je vois sortir le reste de l'arête de l'endroit où j'étais touchée. C'était incroyable. Il faut dire que les douleurs sont restées mais pour une courte durée. »[1]

Le témoignage de cette femme correspond beaucoup à d'autres. Ils ne disent que du bien de la guérisseuse Fatima. Pour en savoir davantage, j'ai décidé d'étendre mes enquêtes dans sa région natale (Lakhsas). Le but est de tenter de recueillir des informations tant sur son parcours que sur le métier qui lui a permis le prestige dont elle jouit aujourd'hui dans la région. On m'a orienté vers un artisan originaire d'Ayt Brayim qui, selon un informateur, n'habite pas loin du hameau de la guérisseuse (Id Boughrda). L'artisan s'appelle Larbi. Je suis parti à sa rencontre, dans son atelier de soudure. Lorsque je lui ai parlé de la guérisseuse et voulu savoir s'il pourrait m'accompagner chez elle, il a répondu en termes suivants *: « Oui la guérisseuse habite pas loin de mon village. Figurez-vous, elle n'est pas une tabrayimt d'origine. Elle est d'ici (Lakhsas). Je connais son cousin. Il lui ramène souvent des gens à soigner. Il vous aidera sûrement dans vos recherches. Il n'y a pas que lui. D'autres chauffeurs de taxi servant l'axe Tiznit – Sidi Bou Abdelli et Bou Naaman travaillent avec sa cousine »*[2]. J'ai contacté son cousin juste après avoir obtenu ses coordonnées. Le contact fut cordial. La rencontre avec Mohamed Ou Saïd - ancien restaurateur à Akhfennir (près de Tan-Tan)[3], aujourd'hui converti en transporteur de personnes - est la clé de voûte de mon enquête. Son témoignage m'a permis de percer les zones d'ombre qui entourent le parcours de sa cousine Fatima, son métier de *m inchkiln* et comment ce métier l'a rendue célèbre. C'est lui qui va me conduire chez elle, à Ayt Brayim. Pendant le trajet, lorsque je l'ai interpellé sur « m inchkilen » d'Ayt Brayim, Mohamed m'a lancé :

[1] Zehra, propos recueilli à Agadir, le 15 août 2019.

[2] Larbi (G.), Lakhsas, le 9 novembre 2018.

[3] Le nom de ce quinquagénaire (Mohamed) ne m'était pas étranger. Cela me rappelait le nom d'un élève que je croisais auparavant au collège/lycée de Lakhsas Centre, dans les années 1980. *« Oui ; Lahcen, c'est mon frère. Il travaille dans un hôtel à Skhirat »*.

> « Vous aussi vous en avez ! Souhaiteriez-vous qu'elle vous enlève des corps étrangers de vos yeux ? Ma cousine est professionnelle. Vous n'avez rien à craindre. Des gens viennent de loin pour solliciter ses services. Devant sa maison, à Id Boughrda, c'est toujours comme un *almouggar*. Je lui ramène souvent des gens d'ici. Pour cela, j'utilise ma voiture personnelle pour les transporter. Un petit travail parmi d'autres que je me donne pour subvenir aux besoins de ma famille. Je vous conduis chez elle sans attendre à ce qu'un de ses collaborateurs vous fixe un rendez-vous la veille. Car partir chez elle, sans rendez-vous, c'est risqué, ça dépend aussi du taux d'affluence. L'avantage, c'est que moi j'ai accès direct à ma cousine, Fatima. Je l'appelle pour la prévenir de mon arrivée et le nombre de personnes que je transporte. Les ayt tmazirt que je lui ramène, je les fais rentrer sans rendez-vous... »[1].

La collaboration de Mohamed m'a été d'un grand secours. Elle a permis de recueillir de nombreux renseignements afférents au parcours de Fatima. Pour bien comprendre comment elle enlève avec dextérité des corps étrangers de l'œil sans utiliser la technique connue de tous (introduction de la langue). A notre arrivée à Id Boughrda, lundi 12 novembre 2018, Mohamed me demande d'attendre. Il se dirige vers la porte de la maison. Le gardien lui ouvre après avoir échangé les salutations. Autour, une trentaine de personnes était déjà là, attendant leur tour pour être reçues par la guérisseuse. La plupart se trouve au rez-de-chaussée de sa deuxième maison, en face, aménagé et transformé en salle d'attente pour les patients. Sur le mur de la maison où elle exerce, j'aperçois un écriteau sur lequel est marqué en peinture :

**للا فاطمة الشريفة**
**الهاتف: ..........**
**بإذن الله تداوي جميع الأمراض**
**أوقات العمل: طيلة الأسبوع ما عدا الخميس والجمعة**

*Traduction*

**La chérifa Lalla Fatima**
**Tél : ……….**
**Soigne toutes les maladies si Dieu le veut**
**Horaires de travail : toute la semaine sauf jeudi et vendredi**

Le mot « charifa » a un double sens. Il peut se référer à la noblesse et à l'intégrité comme il peut être employé pour rappeler l'origine chérifienne de la descendante. Mais son cousin ne cautionne pas son appartenance à la

[1] Extrait du témoignage de Mohamed, Lakhsas, 12 novembre 2018.

lignée des *chorfas « Elle n'est pas tacharift, m'a-t-il dit, mais elle ressemble beaucoup à sa grand-mère qui était une tagurramte. C'était elle qui lui a fait découvrir la médecine traditionnelle »*[1].

Pour son repos hebdomadaire, ses deux jours choisis ne relèvent pas du hasard. Le jeudi, la guérisseuse, le consacre entièrement à son foyer (tâches ménagères). Quant au vendredi, son choix est lié à la présence, près de son domicile, de la grande médrassa coranique de sidi Bou Abdelli. Pour protéger son métier, son prestige et aussi se protéger contre le mauvais œil, la guérisseuse envoie, chaque vendredi à ladite médrassa, un gros plat de couscous. En retour, une supplication lui est sporadiquement organisée par les *tolbas* (clercs en formation).

Il faut dire aussi que pendant l'attente devant sa maison, et vu le nombre conséquent de personnes qui attendent leur tour, j'ai jugé inopportun de réaliser, ce jour-là, un quelconque entretien approfondi avec Fatima. Toute tentative de ma part se serait vouée à l'échec. La guérisseuse, en plein travail, n'acceptera pas d'être perturbée par intrus. Embarrassé, tiraillé, empêtré dans des différents plans enchevêtrés, j'ai pu finalement échafauder le plan suivant : se présenter à la guérisseuse pour lui demander de vérifier s'il n'y a pas de corps étrangers dans mes yeux, puis, avant de sortir, lui parler de ma recherche pour voir si elle pourrait m'accorder un rendez-vous pour un entretien. Lorsque Mohamed est revenu, il m'a demandé de le suivre. En m'y introduisant, je découvre une maison sous forme de labyrinthe, entourée de caméras de vidéosurveillance. Leur installation fait suite à une tentative de vol dont la guérisseuse a fait l'objet auparavant. Après avoir monté les marches, puis passé par la salle d'attente, me voilà devant l'assistante dans une salle qu'elle partage avec la guérisseuse. Elle me demande d'avancer dans la direction d'un isoloir. C'est derrière celui-ci que Fatima reçoit « ses patients ». Assise sur une chaise haute, placée devant la chaise sur laquelle s'allongent les patients (fauteuil dentaire), le regard vif, tête recouverte de *taddalt* (couverture en tissu fin), la guérisseuse me demande la raison de ma venue. Je la lui explique (*inchkiln*), puis elle m'ordonne de m'asseoir et de me pencher vers l'arrière. Se mettant derrière ma tête, épingle anglaise attachée à un tout petit morceau de tissu blanc à la main, et après avoir éversé la paupière supérieure, elle fait glisser le petit morceau de tissu dans le globe oculaire et récupère ces corps étrangers dits intraoculaires sans que je ne ressente quoi que ce soit. Même protocole pour le second œil. Tous les corps enlevés m'ont été posés sur la main. Puis elle m'a mis des gouttes désinfectantes de pharmacie dans chaque œil ausculté.

[1] *Ibid*. On a pu remarquer que les gens ordinaires ne prêtent guère attention aux différents sens des mots *agurram* et chérif. Pourtant la différence est fort significative. L'arabisation et l'avancée graduelle du dialecte arabe marocain dans le milieu amazigh seraient à l'origine de la confusion qui règne encore dans les esprits.

Après lui avoir remis *lftoh*[1], et vu le nombre de personnes qui attendent encore dehors, j'ai dû renoncer à lui poser mes questions et à lui décliner mon identité. Cela aurait été immoral de ma part de la prendre au dépourvu pendant l'exercice de son activité. D'autant plus que ce genre d'action implique une préparation en amont pour pouvoir la rassurer de ma bonne foi et de l'intérêt de ma démarche vu le caractère scientifique qu'elle revêt. Ce qui n'était pas le cas pour moi ce jour-là. Car les guérisseuses veillent à entretenir le secret absolu autour de leur métier. Parler amène parfois à la perte de la *baraka* (effluve sacré). Deux jours plus tard, je l'ai contacté par téléphone. Elle s'est rappelée parfaitement de moi. La communication a duré une quinzaine de minutes. Sur son travail et les maladies qu'elle soigne, Fatima souligne ceci :

> « Mon métier, je le fais avec abnégation. Je l'ai hérité, ce métier, de mes grands-parents, morts il y a 20 ans. Je ne cherche pas à me faire connaître auprès du public ou à jouer les stars. (*Taourinou oura sers tchyakgh nkkin. a illy mu nsen nmmagh a sers nf3ou miden*). Ma carte visite a sillonné tout le Maroc. Elle vous renseignera sur mes activités. Ça ne m'intéresse pas de créer ou d'adhérer à une association qui réunit les femmes exerçant le même métier. Je reste chez moi, ceux qui souhaitent me voir et solliciter mes services qu'ils viennent frapper à ma porte. Comme vous l'avez vu, vous-même, je reçois les gens sans leur fixer le prix. Chacun donne ce qu'il peut. Je ne regarde même pas ce que je reçois d'eux. L'esprit de la baraka et les traditions m'imposent cette conduite… »[2].

Si Fatima a pu construire son prestige grâce à sa nouvelle technique d'extraction de corps étrangers des yeux, d'autres guérisseuses, opérant dans le même domaine, continuent en revanche de se servir de leur langue pour réaliser des extractions dans l'œil. Une technique traditionnelle fort répandue dans le milieu, mais très encadré par un protocole précis. La guérisseuse se rince tout d'abord la bouche avec de l'eau salée, puis procède à éverser la paupière supérieure avant de faire glisser sa langue dans l'œil pour récupérer les corps profonds, situés dans le corps vitré de l'œil. Trois femmes pratiquent encore cette technique à Tiznit : deux sœurs et leur mère, toutes originaires du même hameau d'Ayt Brayim (adouar igurramen – lqsbat). Le renseignement qui m'a été fourni s'est avéré exact ; il émane d'une source sûre. Les trois femmes appartiennent à la même famille. On m'a conseillé d'aller voir la mère avant d'aller se présenter à ses filles mariées. Agée de 65 ans, *Lhaja* Fatima, la mère, habite le quartier Igui Ufrag. Tous les matins, son mari (un homme vieux et fatigué) se met sur une chaise devant la maison. Mon arrivée, le 16 novembre 2018, ne l'a manifestement pas surpris. Il a l'habitude de voir des personnes débarquer devant la maison d'un temps à l'autre. Après les salutations, vient la formule

[1] Une petite somme d'argent en contrepartie de ses services.

[2] Propos recueilli par téléphone, le 15 novembre 2018.

consacrée. *« Ghid irebbi a yigan tigmmi n m inchekiln ? Righ i Rebbi ast zergh ».* Le vieux Monsieur appelle sa femme pour la prévenir. Puis, il me demande de monter au 1er étage. Reçu dans la chambre réservée aux invités, Fatima tabrayimt croyait que je suis venu pour qu'elle m'enlève des corps étrangers de mes yeux ou pour cautérisation. Cette fois-ci, je décline les raisons de ma venue mais après l'avoir informée de mon origine tribale. Ses mots de bienvenue m'ont rapidement mis à l'aise. Je suis considéré comme son *imzzi/inbgi* (invité). Une dame attentionnée et fidèle aux règles d'accueil comme elles se pratiquaient auparavant dans les tribus. Elle me surprend par ses connaissances et les liens qu'elle a pu tisser avec de nombreuses familles de ma région. Sur le métier qu'elle exerce, elle raconte sans détour ; elle en parle sans fard. C'est sa grand-mère qui lui a appris la technique d'enlever les corps étrangers au moyen de la langue. Il en va de même pour les autres soins prodigués aux malades (enfants et adultes). Ses connaissances en la matière, elle a tenu à les transmettre à ses deux filles. Elle a été sincère dans ses propos et prétendu avoir des origines *igurramen* ; d'où le nom du hameau dont elle est issue. Les informations qu'elle a livrées sur ses deux filles exerçant le même métier qu'elle, sont identiques aux renseignements recueillis auprès de ces dernières. Outre le métier de « m inchkiln », *Lhaja* Fatima soigne certaines maladies qui touchent les enfants comme les adultes.

> « Le métier de *m inchkiln*, c'est une tradition dans ma famille. Cela fait quatre générations que le métier se transmet sans arrêt. C'est nos grands-mères paternelle et maternelle qui nous ont appris, mes sœurs et moi, le métier au départ. Toutes étaient aveugles. Cela fait quatre générations que le métier se perpétue dans ma famille. Les deux grands-mères étaient aveugles, mais elles avaient cette puissance de pouvoir surmonter leur handicap et de pouvoir enlever des corps étrangers dans l'œil. La baraka des ancêtres, elle est là ; Dieu merci. Je soigne aussi les enfants en bas âge qui souffrent de maux de gorge « *Taqqayt* »[1], de la phobie (*Tuqdda n taouda*)[2] et des oreilles (*imzeggan)*. Bref toutes les maladies infantiles. Je ne vis que de ça. J'ai un mari malade, mais je ne tendrai jamais la main aux gens. Je fais de mon mieux pour vivre. J'ai deux filles auxquelles j'ai appris le métier, une s'appelle Fadma[3]. Elle habite *asuk imziln* (rue des forgerons). La seconde

---

[1] Dans les deux narines, avec une plume trempée dans un liquide à base d'une plante appelée *ifzi* (marrube).

[2] Par cautérisation derrière la tête et les épaules.

[3] Lalla Fatima m'a mis en contact avec sa fille Fadma résidant à *asuk imziln*. Les informations obtenues de sa mère correspondent parfaitement avec les siennes. L'extrait ci-après renseigne sur son parcours. « J'ai 45 ans. J'exerce ce métier depuis 2008. C'est ma mère qui m'a initié au métier. Elle l'a hérité de ma grand-mère qui fut une *tagurramete*. Petit à petit, je commence à travailler seule sans sa présence. Je ne vis que de ça, moi et mes deux enfants. Ma fille, je l'ai initiée progressivement. Elle a appris vite. Mais quand elle se met devant un patient, je tiens à être à ses côtés

> habite au rez-de-chaussée de cette maison. Fadma a beaucoup souffert dans sa vie. Mariée à l'âge de 14 ans. Son mari la violentait régulièrement. A chaque fois qu'on lui rend visite à Agadir on aperçoit sur son visage et ses manches des hématomes, quand on lui demande l'origine, elle nous cache l'enfer dans lequel elle vit. Elle veut à tout prix sauver son foyer, mais ça a fini par éclater. Lorsqu'on la presse de nous dire la vérité sur les hématomes visibles sur son corps, elle a fini par s'effondrer en nous racontant que son mari la frappe au point de la torturer. Les voisins à qui on a demandé nous ont confirmé ses dires. On a décidé de la ramener avec nous à Tiznit. La procédure de son divorce a été enclenché après. Maintenant, elle vit avec ses deux enfants. Je lui ai appris le métier pour qu'elle puisse s'en sortir socialement. Elle a ses clients, elle se débrouille. Dieu merci. Au rez-de-chaussée, il y a aussi ma deuxième fille qui exerce le même métier, mais on ne se parle pas à causes des problèmes dans notre famille. Vous pouvez lui demander des renseignements sur ce métier. C'est moi qui le lui ai appris. On utilise la même technique. Rinçage de bouche à trois reprises avec de l'eau salée, puis on glisse délicatement la langue dans l'œil pour récupérer *iblghuchn*[1]. Je fréquentais *ilmouggarn* pour proposer mes services. Tout le monde me connaît … »[2].

Hormis cette activité de *m inchkiln*, Fatima tabrayimt apporte aussi son expérience de soin des maladies courantes et qui frappent essentiellement les nourrissants et les enfants. Son témoignage m'a permis non seulement de comprendre ses techniques de travail et sa manière de diagnostiquer, mais aussi de répertorier les noms en amazigh de nombreuses maladies. Parmi elles, *okod*[3], *taoula*[4], *taouda*[5], *taqqayt*[6], *warjisht*[1], *tizdit*[2], *otccan*[3], *saouragh*[4],

---

pour la guider … ». Propos recueillis le 15 novembre 2018, devant la maison de Fadma, située dans le quartier *asuk imziln* de Tiznit.

[1] *Iblghuchn*, pluriel *d'ablghuch* : particule de bois ou de foin.

[2] Propos recueilli auprès de *lhaja* Fatima, vendredi le 16 novembre 2018, quartier *igui ufrag*, Tiznit.

[3] Tache de sang dans le blanc de l'œil après avoir été touché par un corps étranger. Les guérisseuses interviewées disent soigner régulièrement les personnes venant solliciter leur service.

[4] Fièvre.

[5] La phobie suite à un traumatisme. Les femmes interviewées à Lakhsas comme à Ayt Brayim la considèrent comme une véritable maladie. Toutes défendent les vertus de cautérisation pour se débarrasser de la phobie. « Pour soigner la peur on utilise un petit morceau de bois d'une plante appelée *tawsrghint*. On le passe sur le feu. Pendant qu'il brûle, on jette du sel sur la personne malade tout en tenant à murmurer des paroles à vocation religieuse et les noms des grands *laouliya*/saints du Sous (Sidi Hmad O Moussa, par exemple). Une fois le bout de bois transformé en braise, on cautérise la personne atteinte de phobie sur la nuque et en bas des omoplates. L'opération ne dure que quelques secondes. » (*lhaja* Fatima, *op.cit*)

[6] Le mot est prononcé lorsque le bébé n'arrive pas à déglutir facilement. D'où la formule « teder as taqqayt » suite à la mauvaise position dans laquelle est souvent

*tifdliouin*[5], *tafuri*[6], *tifighert*[7]. Ce lexique fort intéressant et à vocation médical est très riche. Son existence puise ses racines dans la médecine traditionnelle qui, malgré les transformations sociales, est toujours sollicitée par des familles dépourvues de moyens. Sur la base d'un renseignement fourni, j'ai appris aussi l'existence d'une quatrième guérisseuse pratiquant la technique traditionnelle afférente à l'extraction de corps étrangers solides de l'œil. Il s'agit d'une femme qui habite le hameau Afa n Tiqqi à Tighirt dans la tribu Imjjad (Tiznit). Parti le 18 novembre 2018 à sa rencontre, après avoir réussi à avoir le concours d'un associatif, mais j'ai dû écourter mon enquête. Hélas, elle a quitté son village pour Tiznit ou Achtouken. Elle n'est pas partie de son plein gré. J'ai appris qu'elle a été chassée du village, suite et des soupçons qui pèsent sur son activité (femme de joie). Les enquêtes réalisées ont fait ressortir des informations sur l'environnement social des guérisseuses rencontrées. Toutes sont issues du monde rural. Elles entretiennent un rapport privilégié avec les grands *laouliya*[8] (saints) de leur région. Elles s'y rendent souvent pour se recueillir sur les tombes de certains saints vénérés. Une manière pour imprégner leur profession de la baraka de ces saints. Contrairement à la médecine moderne, réputée pour sa technologie de pointe, la médecine traditionnelle repose sur tout un héritage socioculturel qui lui permet de respirer, bien qu'amoindrie dans son prestige. Chez ces guérisseuses, les consultations se font toujours à leur domicile. Ce

---

tenu lorsqu'on lui donne à manger ou à boire. « Pour le soigner, on fait moudre la plante appelée *ifzi* (marrube). La poudre obtenue, on la mélange avec de l'eau et un peu de sucre. On lui donne à boire une cuillère à café du liquide, quelques goûtes aussi dans ses narines pour le pousser à éternuer. Enfin, on le suspend légèrement par les pieds pour qu'il reflue le liquide. Le but étant de tenter de stimuler sa gorge. » (*lhaja* Fatima, *op.cit*)

[1] Varicelle. Le miel naturel est un remède fort sollicité dans le traitement la varicelle.

[2] Nom donné à la malchance. Une femme atteinte de *tizdit* signifie qu'après son premier ou deuxième enfant, elle n'arrivera plus à tenir en vie ses futurs bébés. D'où le nom : « mou tzdit » pour femme et « bou tzdit » pour homme malchanceux.

[3] Intoxication, empoisonnement.

[4] Jaunisse.

[5] Verrue.

[6] Eczéma.

[7] Forme d'eczéma sévère : il touche les mains et les pieds.

[8] Pour Fatima exerçant à Ayt Brayim, elle se recueille régulièrement sur le tombeau de Sidi Bou Abdelli, personnage religieux dont on ignore l'histoire. La grande médrassa de la tribu porte son nom. Pour les trois autres guérisseuses résidant à Tiznit, elles se recueillent sur les tombes des saints inhumés dans l'ancien quartier de la ville. Il s'agit de Sidi Abderhman, sidi Boujbara, Lalla Rekia Ali O Hmad, Sidi Lghiat, Sidi Ali O Lahcen, Sidi Yaqub et Sidi Daher.

qui donne aux consultations un caractère purement social et culturel, au-delà de l'aspect médical qui motive le besoin des patients. L'accueil à domicile permet aussi de renforcer la confiance entre les deux parties qui parfois se partagent les mêmes coutumes, traditions et croyances. L'usage de substances naturelles (végétales, animales ou minérales) est souvent privilégié dans les traitements prescrits.

Malgré les multiples aspects que revêt son rôle dans la société, la médecine traditionnelle en milieu amazigh est plus que jamais menacée dans son existence. Elle est en déliquescence. Les difficultés sur lesquelles bute sa continuité sont nombreuses. On peut avancer celles-ci :

- La difficulté liée principalement à la transmission dans une société en pleine mutation, durement éprouvée par une modernité qui rend difficile toute réconciliation entre l'individu et son patrimoine immatériel, y compris les pratiques millénaires de la médecine traditionnelle ;
- L'arrivée en masse de nombreux charlatans dans le domaine a beaucoup affecté les pratiques de la médecine traditionnelle ;
- La médecine traditionnelle, bien que reconnue par l'Organisation Mondiale de la Santé, reste un secteur mal organisé au Maroc, suite à l'absence du cadre juridique et à l'absence d'associations professionnelles de ses pratiquants/pratiquantes.

## Bibliographie classique

Dr Akhmisse (Mustapha), *Croyances et médecine berbères à Tagmut*, Casablanca, chez l'auteur, 2004.

- *Médecine, magie et sorcellerie au Maroc,* Casablanca, Dar Kortoba*, 1990.*

Dr Xiaorui Zhang, Principes méthodologiques généraux pour la recherche et l'évaluation relatives à la médecine traditionnelle, étude publiée par l'OMS, 2000.

# 8

Mohamed OUBENAL

# Le cheminement de la musicienne amazighe HINDI Zahra



**Mohamed OUBENAL**
Centre des Etudes Anthropologiques et Sociologiques
Institut Royal de la Culture Amazighe - Rabat

## Résumé

*Hindi Zahra met d'abord en évidence la pratique artistique et musicale au sein de sa famille élargie où plusieurs générations et différents styles musicaux se côtoyaient sous le même toit. Elle se passionne, à l'âge de 8 ans, pour le Jazz et découvre Ella Fitzerald. Elle est alors surprise par cette chanteuse américaine qui a une musique africaine avec des tonalités de chant des tirwayssin.*

*Lorsque sa famille s'installe en France, elle en profite pour apprendre le chant, pratiquer la musique à différentes occasions et construire sa carrière musicale. Elle refuse d'enregistrer de disque avant de faire suffisamment de tournées car elle veut d'abord maîtriser le jeu scénique.*

*A travers sa musique Jazz et le choix de mots simples en tachelhit, elle cherche à rendre la langue amazighe accessible aux autres peuples. Il s'agit aussi, pour elle, d'amener la vibration et les sonorités amazighes à ceux qui ne la connaissent pas, pour leur communiquer le côté spirituel et guérisseur de cette musique.*

## Prologue

Lorsque j'ai essayé de trouver les coordonnées de la musicienne Hindi Zahra pour mon étude sur les musiques urbaines amazighes, un collègue m'a précisé qu'elle était facilement joignable via son compte sur facebook. Je l'ai donc contactée et on s'est donnés rendez-vous pour le 15 décembre 2016, dans un café à Casablanca. L'entretien s'est déroulé pendant au moins trois heures dans une ambiance conviviale où j'ai eu l'occasion d'enregistrer une bonne partie de notre échange. Durant la discussion, j'ai senti la forte personnalité et la sincérité de cette artiste. Le retour sur son parcours donne une idée sur son expérience dans le domaine musical et son rapport à l'identité amazighe.

# *Entretien*

## Les origines

Je suis née à Khouribga, mais j'y ai passé seulement une année avant d'aller à Casa et Agadir puis on est partis en France.

Du côté de mon père, les *Ait Hindi* sont des tribus originaires des *Rguibat* qui se sont installées là où se trouve aujourd'hui Bensergao et se sont mariées et ont fait alliance avec les *Imsguin*. Mon arrière-grand-père était résistant contre la France et était protecteur de son village. Pendant que la France faisait des soirées en invitant des *Rwayes*, il organisait, avec son frère, *Ahwach* au village avec des paroles politiques contre la présence française. D'ailleurs, ils ne lui ont jamais pardonné de ne pas avoir voulu être acheté alors qu'il contrôlait toute la région *Imsguin* et l'ont fait assassiner en lui tirant dans le dos.

## Contexte musical familial

Dans la famille de ma mère, il y avait des musiciens qui m'ont inspiré. Il faut savoir qu'avant même ses premières cassettes, Foua d'*Oudaden* faisait les mariages à la fin des années 1970 et les gens étaient fous de lui. Et plusieurs musiciens d'*Oudaden* font partie de ma famille large. En plus, un

oncle à moi faisait de la guitare acoustique et faisait de la musique moderne type folk (anglais, espagnol, français, kabyle, *tachelhit*).


HINDI Zahra[1]

Mes tantes maternelles avec ma mère jouaient dans les mariages et faisaient du théâtre. Elles chantaient aussi à Inzegane pendant les cérémonies de la fête du trône. On avait donc une pratique musicale à la maison. Mon oncle maternel habitait avec nous et son garage était un lieu musical avec des guitares et il y avait du monde qui y venait. Et il y avait chez nous plusieurs générations avec des styles différents : les grands parents c'était les *Rwayes*, ma mère écoutait la musique des films indiens et la chanson anglaise. Du coup les jeunes générations n'étaient pas coupées de la musique traditionnelle. Et donc mes oncles, ils ont grandi dans ce climat. En plus, il y avait les hippies américains qui revenaient d'Inde et qui étaient coincés à Taghazout. Ils ramenaient des vinyles qui étaient rares dans le Sud par rapport à ce qui se passait dans le nord du Maroc. Ce qui fait que deux de mes oncles maternels étaient avant-gardistes. En plus, il y avait Inzegane qui représentait tout le monde moderne qui arrivait par le marché : les montres, la musique, etc.

Du côté de mon père, certains oncles étaient surtout Pink Floyd, Prince, etc. alors que mes oncles maternels, c'était surtout le funk avec James Brown.

Avec mon grand-père c'était *ahwach*, vu qu'il dansait dans les groupes. Comme il était orphelin de son père, il avait une sensibilité particulière à la musique, il dansait à chaque fois qu'il écoutait la musique. Et donc mon père, en réaction au sien, était militaire pour structurer tout cela car, pour lui, les études étaient beaucoup plus importantes et avait peur que je m'oriente vers la musique et a eu le fantôme de sa famille qui revenait. Moi,

[1] Source : http://cdn26.us1.fansshare.com/photo/hindizahra/hindi-zahra-imik-si-mik-live-625982676.jpg, (consulté le 15-10-2021).

j'écoutais la musique du Sahara vis-à-vis de laquelle je suis obsédée et c'est là où mon père m'a expliqué que nos ancêtres sont des nomades de Mauritanie.

Ma mère écoutait, quant à elle, la radio et les cassettes. Elle adorait la musique égyptienne (Abdelhalim Hafed, Oum Kalthoum) ou encore la libanaise Fayrouz.

## Passion pour le chant et premières inspirations musicales

J'ai commencé à improviser vers l'âge de huit ans. On habitait dans une grande maison à la Pergola qui était dotée d'un jardin. Je sentais qu'à chaque fois que j'étais frustrée, il fallait que j'aille à la salle de bain pour chanter. A l'époque, je découvrais de moi-même le Jazz. J'entendais Ella Fitzerald et je me disais : « c'est quoi cette musique que je ne connaissais pas », et qui me paraissais être une musique où je pouvais retrouver la musique africaine, les tonalités de chant des *Rayssat* et où il y avait un truc oriental. J'entendais Miles Davis et James Coltrane. Et là, je sentais que c'était comme si j'avais eu une vie antérieure à New York.

Je sens d'ailleurs qu'on a plus une culture *Afro* au Maroc. C'est pour cela qu'on a toujours été sensible à la musique afro-américaine de James Brown et de Michael Jackson.

Quand on écoute les riffs des Banjo-Guitares d'*Oudaden*, on retrouve la musique Blues du nord du Mali. Il y a des notes de Blues dans la musique amazighe du Souss et surtout dans ce que fait *Oudaden*. C'est juste que les Américains avaient les batteries et les basses avec un groove important alors que, chez nous, c'est plus les percussions et le Guenbri. Et ce dernier n'est pas vraiment une basse car sa tonalité ne va pas juqu'en bas.

Ce qui m'a aussi inspiré dans les régions arabophones, c'est les *Cheikhat*, ce qu'adorait d'ailleurs ma mère. Personnellement, je crois que les *Cheikhat* est un chant amazigh qui a été arabisé. Ces voix-là, je les trouvais androgynes. Elles ont une forme de masculinité où elles assument leur sexualité. J'étais aussi impressionnée par leur technique vocale.

## Parcours scolaire et chant en France

Quand on s'est installés en France, on vivait vraiment entre nous. Mon père nous a mis dans des écoles catholiques dans le 5ème arrondissement et on n'était pas très intégrés dans cet établissement. On était isolés car, même dans la récréation, j'étais surtout avec mes frères et sœurs. Je me rappelle, en

revanche, qu'il y avait une religieuse qui nous faisait la musique et qui me disait que j'avais une belle voix.

A l'âge de 13 ans, j'achète un enregistreur et c'est particulier parce que j'entends ma voix. Et je commence à écrire, y compris en anglais même si je ne maîtrisais pas cette langue à l'époque. C'est alors que mon père prend peur lorsque je commence à chanter à la maison.

En même temps, je m'intéresse aussi au Hip Hop américain type Snoop Dogg. Et il y avait des rappeurs qui faisaient un peu de Groove comme the Roots. J'écoutais peu de chansons françaises sauf Aznavour qui avait une mélodie orientale et Gainsbourg qui faisait des emprunts à la musique jamaïcaine.

Entre 13 et 15 ans, je rencontre des martiniquais qui faisaient du Gospel parce que c'est de la musique afro-américaine.

A l'âge de 16 ans, je rencontre des musiciens et je fais des chœurs pour les rappeurs. L'année suivante, je fais ma première fête de la musique et c'est comme une révélation. Lorsque je monte sur scène, moi, étant timide, je sentais que c'est l'endroit qui m'est familier. Je vois que j'ai quand même un bon niveau alors qu'à l'école je n'en pouvais plus. Je me rendais compte que je suis plus douée pour le chant sur scène, même si j'étais aussi douée en rédaction et dans certains trucs. D'ailleurs, j'ai passé un BEP en comptabilité, pendant 3 mois, pour faire plaisir à mon père et je lui ai dit : « là, je peux faire de la compta pour tes épiceries et ton business ». Mais je me rendais compte que j'aurai été triste si je continuais dans la compta et je lui ai dit que ça ne m'intéressait pas.

Et je dis, alors, à mon père que je vais quitter l'école. A ce moment, mes parents divorcent et je quitte la maison. Je commence à avoir mes premiers boulots et je vais dans les foyers de jeunes travailleurs. C'est aussi durant cette période que j'assiste aux concerts dans les clubs et les bars kabyles qui programment des musiciens. Je vais aussi régulièrement en studio et, comme il peut y avoir des rats de bibliothèques, je suis un rat de studio que je ne quitte presque plus pour apprendre et enregistrer. Et c'est là où je traverse tous les mouvements musicaux en vogue.

A l'époque, je commence aussi à apprendre des cours de chants lyriques. Et donc, je m'intéresse à l'opéra. Je rentre dans ce milieu lyrique mais au bout d'un an et demi, je suis fatiguée parce qu'il y a beaucoup de compétition et le mythe de la perfection de la voix. Et ma prof a eu la bonne idée de me dire : « si tu continues au lyrique, tu vas former ta voix et tes cordes vocales au lyrique et tu ne pourras pas faire autre chose et je crois qu'il faut que tu ailles vers d'autres styles que tu aimes vraiment ». Donc je trouve une prof de chant Jazz et je m'y mets.

Entre temps, je décroche aussi un petit boulot au Louvre, ce qui me permet de m'entourer d'art.

## Être amazighe

Entre 15-17 ans, je m'intéresse à mes origines et à ma culture amazighe. Et d'ailleurs je crois que c'était une chose positive car on a beaucoup de facilités nous les *Issousiyn* parce qu'on n'a pas de complexe à être des Amazighs, il y a même une espèce d'affirmation. Mon père, ça a toujours été *tamazight* à la maison et *darija* c'était dehors. En plus, j'avais vécu *Lhogra* à l'école primaire. Je sentais que les arabophones se croyaient supérieurs et qu'il ne fallait pas parler amazigh même à Agadir. Ça m'avait choqué et, en même temps, je me disais : « De quoi il serait plus fier que nous ». Je sais que notre culture est riche : nous avons des guérisseuses, différents personnages atypiques et nous avons aussi des gens qui ont réussi leurs études. Nous avons donc beaucoup de modèles.

Quand je me retrouvais en France, je sais que je suis amazighe mais qu'est-ce que c'est que vraiment. Et plus je cherche, plus je trouve que c'est une culture très riche.

## La difficile quête du sens au travail

Comme je maîtrisais bien l'anglais, ce qui n'était pas le cas de beaucoup de gens en France, j'accumulais pas mal de boulots alimentaires et ça m'arrivait d'accumuler 54 heures de travail par semaine. J'ai bossé à la fois au Louvre, dans le développement de photos et à l'hôtel Ritz parce que mon père et la société te demandaient d'être riche. Et je bossais dans des endroits où je voyais des gens très riches mais je me disais que ce n'était pas ce que je voulais faire. Je me rappelle quand j'étais au Ritz, j'avais beaucoup de pourboires et quand je rentrais au foyer je mettais cette quantité importante d'argent devant moi mais je sentais que je souffrais même avec cet argent. Ça n'allait donc pas.

En même temps, pour arriver à quelque chose dans le domaine musical, il n'y avait pas de chemin tracé. Il n'y a pas de diplôme pour y accéder. Je traverse différents mouvements mais je ne me sens à l'aise dans aucune spécialité. Et, comme j'aime la pluralité, chaque fois que je rentrais dans un milieu il n'y avait qu'une stricte spécialisation : dans le Jazz on ne fait que du Jazz, dans le Hip Hop on ne fait que du Hip Hop et cela m'a fatigué.

## Apprentissage musical par les rencontres

Et quand j'allais dans les studios et dans les *jam sessions*, je rencontrais des compositeurs qui ont des ordinateurs qu'on appelait, à l'époque, des *home studios*. Et en fait, les *jam sessions* c'est l'endroit où tu pouvais rencontrer les musiciens, où tu pouvais te faire remarquer. Et c'est là où j'ai rencontré plusieurs musiciens africains dont Cheick Tidiane Seck, un pianiste malien connu, qui m'apprend l'improvisation et ses règles : quand est-ce que je dois me taire ? quand est-ce qu'on chante ? et l'espèce de combat qu'il faut engager pour aller prendre le micro. Et là, je commence à me faire un peu un nom dans le milieu musical à Paris. Après cela, je rejoins le collectif *Black and white skins* à l'âge de 24 ans. Ce collectif était composé de plusieurs musiciens comprenant aussi des peintres, des danseurs, des rappeurs et des vidéastes. Ce collectif grossissait et il commençait à y avoir de grands noms comme Devendra Banhart et on va au *jam session* où vient Prince, keziah Jones. Le collectif devient important et commence à faire des scènes. Et donc, quand tu fais partie d'un collectif, ce n'est plus toi qui vas chercher des dates, c'est le collectif qui les organise. On fait des *happenings* dans la rue et des choses intéressantes. Et, entre autres, on fait une compilation des *blacks and white skins*. Spleen, qui est le leader du collectif, nous enregistre et nous demande de faire des titres et, moi, je fais un titre qui s'appelle « So cold » où je parle de Billy Holliday et quand la compilation est proposée aux radios, celles-ci choisissent de faire passer mon titre. Et là, c'est une espèce de confirmation qui vient de l'extérieur.

Les rencontres, c'est important dans ce métier et tous ceux que j'ai rencontrés à l'époque font de la musique leur métier actuel. A un moment donné, j'ai travaillé avec Abdoulaye Traoré, un guitariste qui m'avait, à son tour, présenté Fatoumata Diawara. Et là, je ne dépendais plus du collectif.

## Lancer sa carrière en marge de l'industrie du disque

Parallèlement au collectif, je commence à écrire mes propres chansons, mes propres compositions et je commence à faire mes propres concerts dans les bars Kabyles avec un trio. Je me rappelle justement que j'étais dans le New Morning au quartier multiethnique du Château d'Eau. Et là, mon nom commence à circuler et les gens du métier musical viennent aux concerts. Il y a un tourneur qui est l'un des plus grands en France à l'époque « Auguri » qui s'intéresse à moi. Et il commence à me faire faire des dates mais je n'ai pas encore de disque et mon agent me dit que je ne peux pas continuer à faire de tournée sans disque. Et je quitte Auguri parce qu'ils ne me trouvent plus de date. Je suis ensuite contactée par un certain Etienne Ziller qui me

dit que ce n'est pas un problème, et qui peut m'organiser des dates sans disque. Et il faut dire qu'avec Auguri j'avais déjà fait un concert en Angleterre et fait quelques festivals et ça me donnait de l'assurance. Et moi, mon objectif ce n'était pas nécessairement de faire une sortie de disque en France, ce que je voulais vraiment c'était d'aller à l'étranger.

Il y'a une grande partie de combat dans ce que j'ai mené parce que je suis une fille et que je voulais m'autoproduire car je ne voulais pas signer « en disque ». En fait, quand tu signes en artiste avec une maison de disques, tu es employé chez eux et ils sont propriétaires de tes bandes. Alors que moi, j'ai signé en licence de distribution, c'est-à-dire qu'ils s'occupent de la distribution et de la promotion mais je suis propriétaire de tout ce que je fais.

Donc, moi, pendant tout ce temps-là, je me suis battue pour ne pas signer pour une maison de disques. Les tourneurs me disaient : « il faut que tu fasses un disque pour tourner ». Moi, je leur disais que je voulais maîtriser la scène comme ça ; si un disque sortait, je pourrais le défendre correctement sur scène. Je voulais avoir une expérience scénique importante pour enregistrer. C'est pour cela que j'allais dans les bars kabyles pour jouer, je faisais de l'auto-promo, il y avait aussi à l'époque le site MySpace où je mettais du son. D'ailleurs, The Whire, qui était un grand magazine musical américain, avait fait un truc sur ma musique en partant de ce que je mettais sur ce site.

Tout cela me réconfortait dans mes décisions. J'ai mis de l'argent de côté et j'ai rencontré un éditeur belge qui m'a, entre autres, dit : « si tu veux t'autoproduire, je vais t'aider à faire de la production exécutive ».

La chanson *Beautiful Tango* est déjà dans les radios et elle est connue dès 2006-2007 alors que mon album ne sort qu'en 2010. Donc, pendant 3 ans, je commence à vivre par la musique parce que les Anglais prennent des musiques à moi dès 2006 pour des publicités. Je ne suis donc plus obligée de travailler dans autre chose pour vivre.

## Les espaces scéniques au Maroc et ailleurs

Dans notre tradition, la musique servait à marquer tous les événements, toutes les cérémonies ainsi que les rites de passage.

Aujourd'hui, le Maroc est, je crois, le pays d'Afrique où tu as le plus de festivals. C'est génial. Et tu as différents styles musicaux accueillis dans ces festivals. Moi, je suis très positive vis-à-vis de la vie musicale. Si tu compares, par exemple, aux pays de l'Europe de l'Est, là-bas il y a de sérieux problèmes pour trouver une scène. Soit tu trouves une Arena pour genre Madonna, mais pour trouver des clubs c'est dur. Même au Japon, à

Tokyo, par exemple, mis à part les théâtres, tu as seulement deux clubs. Les clubs pour les concerts, c'est peu de pays qui en ont comme les pays scandinaves, l'Allemagne, la Grande Bretagne, la France, etc.

En revanche, un pays comme le Mali est plus fort que nous de ce point de vue-là, ils ont des bars sur la plage ou ouverts sur l'extérieur parce qu'il y a aussi des musiciens qui vont vers le patron du lieu et lui proposent de jouer. J'ai aussi vu cela à Agadir. Et dans les cabarets, il y a la musique Chaâbi qui a aussi son circuit.

Malheureusement, dans le milieu urbain casablancais sauf pour *les Abattoires* et quelques rares endroits, il y a peu de choses. Mais c'est un peu normal, ce genre de trucs ça prend beaucoup de temps. Les meilleures salles de musique à New York c'est les musiciens et les différents collectifs qui les ont initiées et ça a duré beaucoup d'années pour prendre forme.

## « Le diplôme, dans la musique, tu le gagnes en faisant des scènes »

En France, j'ai fait beaucoup de bars kabyles. Mes premières scènes, c'était des petits cachets de 40 euros ou un petit pourcentage sur la recette. Et j'hallucine quand je vois certaines réactions, genre « chabâan », de la part de certains musiciens au Maroc. Je crois plutôt qu'il faut d'abord faire ses preuves. Même si les gens me disent que « maintenant, tu es arrivée à un certain niveau », tu crois que je vais cracher sur un club ou une soirée privée ! Même maintenant, je le fais. J'ai fait des mariages de marocains en France, je chantais sous les ponts et à côté de la pyramide du Louvre parce que le plus important, c'est de faire de la musique.

C'est un peu la même chose que de dire : « je ne suis pas diplômé mais je veux quand même gagner de l'argent ». Le diplôme, dans la musique, tu le gagnes en faisant des scènes, en faisant du bouche-à-oreille. Et, petit à petit, tu arrives quelque part. Moi, je rencontre des jeunes chanteurs qui veulent vite arriver et faire de grosses scènes. A moins que tu aies un gros producteur, même en Europe, tu ne vas pas directement à la signature du disque. Et maintenant, ce n'est plus vraiment la signature du disque qu'il te faut mais un manager qui te mette à la télé, ou une chanson qui passe en radio.

Je crois qu'aujourd'hui, il faut faire une carrière basée sur la scène car le disque, de toute façon, il n'est plus important dans le business. Il faut faire ses preuves sur le terrain et il faut aller chercher son public. Moi, c'est ce que j'ai fait et c'est ce que j'ai vu beaucoup de gens faire.

Un type que j'adore, en ce moment, sur la scène marocaine c'est Mehdi Nassouli qui est de Taroudant. Il a commencé tout petit et il n'a pas arrêté de jouer. Il a fait 10 ans avec Titi Robin et, là, il commence à faire son album à l'âge de 32 ans. Et moi aussi je n'avais sorti mon premier album que vers l'âge de 30 ans. Donc, je ne comprends pas la nouvelle attitude hautaine de dire : « moi je veux uniquement faire la grosse scène d'un festival » ou « je veux qu'on m'installe une scène pour que je fasse mon style musical ». Et je trouve que les gars du Lboulvard, Momo et les autres, quand ils ont fait la scène du B-Rock, c'était très bien.

## Fin de l'industrie du disque et retour à la musique comme spectacle vivant

Je crois que les Marocains devraient retrouver le modèle à l'ancienne. Quelqu'un comme James Brown, il a commencé avec ses potes en faisant le tour des Etats-Unis en car, en pleine ségrégation raciale, avant même qu'il ne soit diffusé en radio. C'est des artistes qui, quand ils arrivent à l'apogée de leur carrière, c'est des « tueurs ». Quand tu viens défendre un album qui est connu planétairement, quand tu montes sur scène, les gens prennent une claque. Tina Turner, c'était pareil. Et nous, en Afrique, on a normalement ce modèle ancien.

Il ne faut pas oublier que les master-business de la musique avec Sony et autres ce n'est que les années 1980. Et c'est une industrie qui a duré très peu de temps. Dans l'histoire de la musique, ce n'est rien. Et certains veulent encore rattraper ce temps qui n'existe même plus.

Je crois que la musique, dans son essence, est immatérielle. Elle l'a toujours été mais elle a eu une courte phase matérielle avec la cassette-CD, et redevient immatérielle. La musique est vivante, elle est faite pour être jouée pas pour être figée.

C'est pour cela que je dis que l'Africain a toujours eu raison. Le fait qu'il n'ait même pas voulu de l'industrie du disque en créant la copie. Un chanteur congolais, qui est une star dans son pays et au-delà, m'a dit que quand il vend sa musique au Congo, il la vend au prix local. Moi, quand je suis partie à Essaouira et quand j'ai trouvé que les disquaires n'avaient pas mon album, je le leur ai ramené et je leur ai dit : « faites une copie de cela ». Atteindre un public, ce n'est pas seulement un objectif de gagner sa vie. Se faire connaître, c'est un investissement beaucoup plus grand que juste vendre du disque. Et c'est pour cela que je suis admirative des stars de Chaâbi comme Daoudia qui est, pour moi, une star Rock & Roll. Parce que c'est le même parcours que les artistes Rock & Roll ; parce que c'est le terrain qui prime. Elle fait des scènes de 4 à 5 heures dans les mariages donc

quand elle vient sur une scène, elle a beaucoup d'expérience. Et il faut travailler. Parce que la vie demande aux jeunes artistes de travailler. Et le métier de musique leur demande de faire des scènes.

Si Daoudia, aujourd'hui, touche de bons cachets c'est parce qu'elle a énormément d'expérience. En musique, c'est cela ton CV. Plus tu fais de scènes, plus ton CV est costaud. L'argent quand il est lié à la musique, il est lié au niveau d'expérience.

Les gens paient pour te voir et il ne faut pas qu'ils paient pour de la rigolade mais pour un show. Il faut qu'ils voient un vrai spectacle.

## La force du mode de transmission maître-disciple

La plus grande école d'apprentissage musicale c'est le système traditionnel maître-disciple. C'est le système de transmission chez les gnawa et c'est celui que l'on retrouve chez les Indiens qui ont l'une des musiques les plus complexes au monde. Par exemple, celui qui apprend la musique dans ce système, il passe 15 ans à regarder jouer le grand maître pakistanais de la musique soufi Nusrat Khan à la Tabla qui est la percussion indo-pakistanaise. Donc, pendant 15 ans l'artiste qui apprend n'a pas le droit de toucher l'instrument et apprend les chants et les nuances de sons avec sa bouche. Et c'est seulement quand il aura appris tous les sons qu'il peut passer à la Tabla. Chez les grands maîtres gnawi, c'est presque pareil pour apprendre le guenbri. Des fois, je connais des artistes qui ont déjà appris mais qui n'osent toujours pas jouer le guenbri en face de leur maître gnawi. Ils sont, tout le temps, obligés de faire leur vie en parallèle sans le croiser. Le maître, c'est comme un chat qui a son bébé et qui, à un moment, il le jette, pour lui dire : « moi, je t'ai appris, maintenant tu dégages. Tu mènes ton propre combat ». Pour être un maître, il faut maîtriser les choses. Et pour maîtriser les choses, il te faut des années d'apprentissage. Et je crois que le système d'apprentissage des maîtres est supérieur à celui du conservatoire car il a produit beaucoup plus de génies.

Et ce système maître et disciple ne disparaît pas vraiment, il prend juste de nouvelles formes. Regardes les tutoriels sur youtube, c'est un peu l'apprentissage oral même s'il n'y a plus le même rapport maître-disciple quoiqu'en Inde ça ne disparaît absolument pas. Dans ce pays, tu es toujours obligé d'avoir un maître. J'en ai parlé avec Alain Weber qui fait le festival de Fès et il me dit que ce sont les musiciens qui coûtent le plus cher au monde. Parce que les grands maîtres, quand ils viennent au mariage, ils ne posent pas leurs fesses gratuitement ; parce qu'ils sont considérés pour ce qu'ils font. Même les plus grandes femmes griots en Afrique, tu verrais quand elles chantent c'est des liasses de billets que les gens jettent à leurs pieds. Et c'est

des femmes qui arrivent à l'apogée de leur carrière à l'âge de 50 ans. Alors que le système occidental c'est : tu es une star à 20 ans et tu es dans la poubelle à 30 ans.

Le meilleur système c'est celui qui se fait dans la durée. Quand tu prends une femme comme Cesaria Evora, c'est une chanteuse capverdienne. L'appogée de sa carrière c'est la fin de sa vie à partir de 50 ans. Buena Vista Social Cub les cubains c'est pareil, c'est de grosses stars mondiales et tu les vois sur scène, ils ont 70 ans. Donc, pour moi, c'est une question philosophique à laquelle il faut répondre car l'industrie de consommation te sort rarement une star à 50 ans mais plutôt du Justin Bieber. En revanche, des machines de guerre comme Prince, Michael Jackson ou James Brown c'est depuis tout petit et c'est une carrière qui va durer toute la vie.

## La musique traditionnelle marocaine

On dit souvent que la musique traditionnelle au Maroc souffre mais, si tu la compares à l'Europe où elle disparaît, je crois qu'ici ça va beaucoup mieux. Elle est encore vivante grâce à des générations comme Bouhssine Foulane qui porte le Ribab ou des jeunes comme Mehdi Nassouli qui porte tagnawit à l'étranger. Nassouli ça a été, par exemple, le premier artiste marocain à aller en Taiwan avec un guenbri. Donc, je crois que notre musique traditionnelle est toujours vivante.

Par exemple, Robert Planck son obsession c'est Najat Atabou et Oudaden. Je pense qu'il y a une grande différence entre la perception qu'ont certains Marocains de leur musique et le regard international porté sur la musique marocaine. Une fois, j'ai posté sur ma page Facebook Khadija El Ouarzazia, c'est une *chikha* de Ouarzazate. Elle est black et elle a des tresses et elle chante : « Chreb al youma ou koul chwa ou ghdda Mennek ». Donc, quand je poste cette chanson sur Facebook, où l'on voit des femmes qui font des danses un peu sensuelles avec leurs takchitates mais elles sont tellement corpulentes que lorsque leurs corps bouge tout bouge, des casaouis lancent des insultes du genre : « Chouha, Hchouma ». Mais d'où ils viennent ?! Et, pour eux, il n'y a pas de problème à regarder Killy Minogue en string parce que, pour eux, cela ce n'est pas chouha. Je crois que c'est la jeunesse urbaine de Casablanca qui a un problème parce qu'ils n'ont pas voyagé et n'ont que le modèle français. Ils ne font que critiquer le Maroc.

J'ai des amis journalistes qui ont fait des voyages dans le monde et qui viennent au Maroc et qui me disent : « c'est quoi ce pays vivant ».

Je pense aussi que la musique va redevenir comme elle était avant : elle sera davantage présente dans les cérémonies, en face du public, il y aura plus de partage. Tu vois beaucoup en Europe, vu le manque de foi, ils utilisent

beaucoup de drogue pour la musique électro. Nous, on n'en a même pas besoin pour nos musiques de transes : gnawa, ahwach, etc.

## Le Maroc contournant l'industrialisation

Le Maroc c'est un pays qui n'est pas passé par l'ère industrielle, qui l'a contournée pour passer directement dans l'écologie et le futur. Nous, notre passé est écologique, il n'y a pas très longtemps que nos parents mangeaient argan, avaient azgar et donc n'avait pas de sac en plastique et tous les produits industriels. Et l'espoir je le vois déjà car le Maroc est en train de switcher vers son passé écologique de manière rapide. On en parlait tout à l'heure, l'industrie du disque n'a même pas eu le temps de s'implanter ici. Le futurisme dont on parle avec le numérique, le micro etc. ; nous, on va y arriver tout en étant en osmose avec la nature. Quand tu vas à Singapour, c'est hallucinant tu as des jardins sur tous les toits des immeubles. Ceux qui sont entrés dans l'hyper urbanisme sont en train de revenir de ce monde. Et nous, on a encore cette vie-là. On n'a pas été très abymés. Tu imagines si on avait été la succursale industrielle des Européens comme la Chine l'est pour le monde. Nous, on a un petit territoire alors que la Chine peut se permettre d'avoir toutes ces usines textiles. Et le complexe des casaouis, c'est une parenthèse parce que dans la montagne la musique des *Rwayes* est toujours valorisée. Même quand je parle à un artiste marocain de certains de mes cachets en France, il me dit : « quoi, mais je gagne plus que toi ». Donc paradoxalement, je gagne moins que les artistes marocains alors que je suis employée d'un tourneur.

Moi, je suis une grande fan du taoïsme, ce n'est pas blanc ou noir, c'est selon la perception. Foulane parfois, quand il va à l'étranger, il gagne plus que moi, et c'est un artiste amazigh basé au Maroc qui porte le ribab. Donc, moi, j'ai beaucoup d'espoir dans l'avenir.

## Faire connaître l'amazigh à l'international

Mon travail sur la langue amazighe est de la rendre accessible aux autres peuples. Si tu prends par exemple « Imik s Imik » j'y mets l'anglais et tamazight avec une musique jazz. Parce que le Jazz permet au public de chanter « Imik s Imik », que je sois en Scandinavie ou en Turquie. J'essaie de leur faciliter les choses parce que je ne veux pas arriver avec toute une matière traditionnelle où ils vont se dire : « Ah oui, c'est exotique et tout cela ».

Donc, moi, mon objectif c'est d'introduire avec une façon ludique la langue amazighe à l'étranger.

J'ai eu de grands gars qui écrivent de la poésie berbère qui me disent : « je vais te faire des textes et tout ». Moi, je leur dis : « je ne parle pas aux Amazighs car, les Amazighs, ils ont déjà leurs poètes ». Moi, mon objectif c'est de rendre cette langue facile et ludique pour les autres ; donc, l'amener aux autres. Amener sa vibration, amener sa sonorité aux autres.

Déjà, moi, ce que j'aime bien c'est tassoussit et surtout celle d'Agadir. Elle n'a pas les accents forts. On dit, par exemple, « ih » au lieu de « igh » et je trouve que ça passe beaucoup mieux. Cette tassoussit leur facilite la prononciation pour qu'ils puissent s'approprier la langue. En plus, l'amazigh a une grammaire qui est facile, presque comme la grammaire anglaise. L'anglais est partout parce que c'est aussi une langue facile. L'allemand, accroches toi à la grammaire ; le français, accroches toi à la grammaire. Même l'espagnol est facile en grammaire et est l'une des langues les plus parlées.

Tu vois comment l'anglais pénètre les cerveaux des gens.

Pour moi, je trouve la forme la plus facile et la plus subtile c'est tassoussit. Par exemple, dans mon dernier album, j'ai mis « Immagh akal, immagh afous ». Et les amazighs me disent pourquoi tu as mis cela, qu'est-ce que cela veut dire : « je leur dit, les gens se battent pour la terre. Le combat des mains et le combat pour la terre » et moi j'essaie de l'écrire de manière facile pour que les non-amazighophones apprennent facilement. Et aussi dans la chanson Capo Verde, j'ai introduit tachelhit avec darija (« walli yak ifkan afouss, imlak iguenwan. Hegrouni, hegrouni nnas ») et j'ai choisi une mélodie proprement marocaine avec un rythme capverdien. Et ça, Oudaden, ils l'ont fait bien avant moi quand ils ont chanté une chanson houarri : « Lli bitou mabghani » qui avait une mélodie berbère avec des paroles en darija. Donc, Oudaden ont littéralement commencé ce mouvement-là même si personne ne s'en rendait compte à l'époque. Et ils ont fait beaucoup pour la musique amazighe et en plus Foua est un homme extraordinaire. Par exemple, quand ils sont passés à Essaouira, des gens ont halluciné, ils ont fait la balance la plus courte de l'histoire. Ils sont humbles. Et Foua, tous ses musiciens sont salariés, ils ont leur salaire. Et il habite dans une ferme avec sa mère. Tranquille quoi. Grand respect pour ce qu'ils ont fait pour la musique, pour le blues qu'il a, pour ses chansons, pour les textes qu'il a écrits. Les gens parlent toujours de Nass El Ghiwane, regarde ce qu'ils jouent. Que des instruments amazighs. C'est dommage qu'ils ne valorisent pas suffisamment toute cette culture.

## Chanter l'amour ou le côté spirituel et guérison de la musique

Je crois que le rôle de l'artiste est de regarder l'humanité avec beaucoup de recul.

Par exemple, les gens me disent : « on veut évoluer, on veut avoir nos droits ». Il y a un proverbe dans la musique Maya qui dit : « ce n'est pas l'humain qui amène les découvertes ou les innovations. C'est le temps qui les amène ». Quand les gens ne sont pas prêts pour quelque chose, cela ne sert à rien.

Pour moi, il y a un temps pour chaque chose.

Moi, mon grand objectif, c'est de chanter l'amour, et non la politique qui est, pour moi, éphémère car la vraie politique c'est l'art et l'art c'est l'amour et l'amour est le grand but de l'humanité. La grande misère et la violence c'est le manque d'amour. Et la musique est le meilleur véhicule de l'amour.

Je suis aussi souvent sur le côté spirituel de la musique, le côté guérison de la musique. Vu que j'ai grandi avec mes tantes qui faisaient *aldoun* et *assemgrou*, je crois que le modèle chamanique et le rôle médicinal sont importants en musique.

Et donc, moi, je ne fais jamais de prosélytisme, je ne dis jamais à qui que ce soit tout le tralala politique parce que je sais ce que je suis et je n'ai pas besoin de me défendre. Moi, je préfère être dans l'action et faire des choses concrètes pour notre langue et notre culture amazighes. Même si c'est un tout petit peu mais de faire le tour du monde avec cela, pour moi, c'est beaucoup. Que les gens sachent que cette langue existe et que ce peuple existe. Mais je ne me sens pas d'aller faire des trucs politique avec les trucs de « Imazighen » et tout cela, non. Evidemment, s'il y a des Imazighen dans le public, je vais faire le signe (elle fait le signe de trois de « Mzgh »). La dernière fois, on a joué avec Tinariwen avec un morceau en tachelhit qui finit avec un rythme chaoui. Ils sont montés en scène avec Brahim, un touareg qui est un emblème de la culture amazighe ; là, quand on était sur scène, à la fin du morceau, j'ai crié « Imazighen » parce que je le sentais, on posait notre culture, eux ils ont les vêtements, moi aussi. On arrive avec du symbolisme même si les gens n'ont pas compris le texte, qui parle d'amour, mais ils savent et comprennent l'énergie qu'on veut transmettre. Mais jamais tu ne me verras dans un mode de révolution parce que le peuple amazigh n'a même pas besoin de révolution pour exister. Il existe, il est là. La seule chose qu'on doit faire, c'est poser une assise sur ce qui existe, à travers les tapis, les arts, les danses, les chants traditionnels, etc.

ⴳ ⵢⵉⴳⵔ ⴰⴷⵍⵙⴰⵏ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ, ⵜⵜⵡⴰⵙⴽⴰⵔⵏ ⵎⵏⵏⴰⵡ ⵏ ⵉⴳⵉⵜⵏ ⵏ ⵓⵔⵣⵣⵓ ⵉ ⵜⵎⵖⴰⵔⵜ ⴰⵎ ⵜⵙⴳⵉⵜ ⵜⴰⵎⴳⵔⵓⵜ ⵏ ⵜⵢⵙⵉ ⵜⴰⵎⵏⴷⵍⵙⴰⵏⵜ, ⵎⴰⵛⴰ ⵉⵖⴰⵎⴰ ⵀⵍⴰⵢⵏ ⵇⴰⵃ ⵓⵙⵏⴼⵍⵓⵍ ⵏ ⵜⵡⵜⵎⵉⵏ ⴳ ⵓⵎⴰⵍⵓ, ⵓⵔ ⵜ ⵉⵙⵙⵉⵏ ⵢⴰⵏ. ⵉⵔⴰ ⵓⴷⵍⵉⵙ ⴰ, ⵜⴰⵢⴰⴼⵓⵜ ⵏ ⵢⴰⵏ ⵓⵏⵎⵓⵇⵇⴰⵔ ⴰⴳⵔⴰⵣⵍⴰⵢ, ⵓⵔ ⴷ ⵖⴰⵙ ⴰⴷ ⵉⴷⵔⵓ ⴳ ⵓⵙⵉⵙⵏ ⴷ ⵓⵙⵜⴰⵍ ⵏ ⵓⵙⵏⴼⵍⵓⵍ ⵏ ⵜⵎⵖⴰⵔⵉⵏ ⵜⵉⵎⴰⵣⵉⵖⵉⵏ, ⵎⴰⵛⴰ ⴰⴷ ⵉⴳⵔ ⴰⵙⵉⴷ ⵙⵍⴰⵡⴰⵏ ⴰⴽⴽⵯ ⵅⴼ ⴰⵎⵎⴰⴽ ⵏ ⵜⵡⵓⵔⵉ ⵏⵏⵙⵏⵜ. ⵢⴰⵏ ⵓⵡⵜⵜⴰⵙ ⵢⴰⴹⵏ ⵉⴳⴰⵜ ⵎⴰⵢⵎⵉ ⵓⵔ ⵏⵜⵜⵓⵜⵜⵔ ⵓⵎⵍⴰⵏ ⵏ ⵜⵡⵓⵔⵉ ⵏ ⵜⵡⵜⵎⵉⵏ, ⴰⵎ ⵏⵏ ⵜⵜⴳⴳⵏ ⵛⴰ ⵏ ⵉⵎⵙⵏⴼⵍⵓⵍⵏ ⵉⴳⵔⴰⵖⵍⴰⵏⵏ.

في المجال الحضاري الأمازيغي، كرّستْ مختلف البحوث التي تناولت المرأة بمنظور يعتبرها مجرد خزان حافظ لجزء كبير من تراث الأسلاف، والحال أن الإبداع النسائي، بكل أصنافه، لم ينل حظه من البحث إلا في حدود استثنائية. ويأتي هذا الكتاب، الذي هو ثمرة لقاء علمي للتبادل متعدد التخصصات، ليساهم، ليس فقط في التثمين الفعال والاعتراف الحقيقي بالمهارات الإبداعية للنساء الأمازيغيات، ولكن أيضاً لتسليط الضوء على طرائق عملهن التي عُمرها مئات السنين، ولم لا لاستلهامها، كما فعل بعض المبدعين ذوي الشهرة العالمية.

Dans l'aire civilisationnelle amazighe, divers travaux de recherche sont dédiés à la femme en tant que dépositaire d'une bonne partie du legs socioculturel ancestral, cependant que la créativité féminine de toute sorte semble, à de rares exceptions près, être laissée dans l'ombre. Aussi le présent ouvrage, fruit d'une rencontre-échange interdisciplinaire, vise non seulement à contribuer à la reconnaissance réelle et à la valorisation effective du savoir-faire créatif des femmes amazighes, mais aussi et surtout à donner un coup de projecteur sur leurs méthodes de travail plusieurs fois centenaires et pourquoi pas à s'en inspirer à l'instar de certains créateurs de renom international.

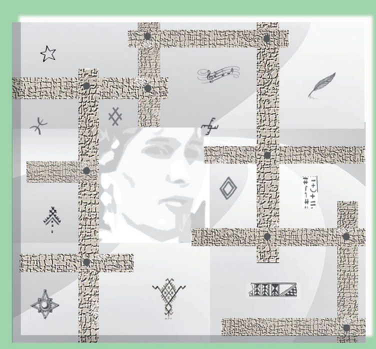


Illustration : H. BELGHAZI

40 DH